twórczość

MARZEC 1958

eusz Karpowicz ·
Międzyrzecki · Ja-
yce · Zbigniew Bień-
· Mieczysław Ja-
Paweł Jasienica ·
azimierz Wyka

twórczość

MARZEC 1958 ROK

3

twórczość

ROK XIV MARZEC 1958 NR 3

SPIS TREŚCI

Tymoteusz Karpowicz
PRZERAŻENIE ZWYCIĘSTWO JEZIORO
Str. 5

Artur Międzyrzecki
OSTATNIA GALERIA
Str. 7

Andrzej Kuśniewicz
14 44 55
Str. 34

Teresa Socha-Lisowska
JESIEŃ POD KIOSKIEM
Str. 36

Jerzy Skolimowski
Z POEMATU „NARCYZ"
Str. 38

James Joyce
ULISSES
(przełożył *Maciej Słomczyński*)
Str. 40

Zbigniew Bieńkowski
NAD „ULISSESEM"
Str. 57

Charles Baudelaire
PADLINA OTCHŁAŃ (przełożył *Mieczysław Jastrun*) SYGNAŁY MIŁOŚĆ KŁAMSTWA (przełożył *Zbigniew Bieńkowski*)
Str. 69

Mieczysław Jastrun
CHARLES BAUDELAIRE
Str. 75

Paweł Jasienica
OBRONA GRZESZNICY
Str. 85

Książka miesiąca

Kazimierz Wyka
SUPER FLUMINA BABYLONIS
Str. 98

Wśród książek

„JABŁONECZKA" — *Stanisław Czernik*
Str. 114

OCALONA WIARA — *Anna Kamieńska*
Str. 117

NADMIAR SŁÓW — *Michał Głowiński*
Str. 120

O TWÓRCZOŚCI JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO — *Zdzisław Najder*
Str. 124

PISARSTWO STANISŁAWA ZIELIŃSKIEGO — *Włodzimierz Maciąg*
Str. 132

MICKIEWICZIANA — *Teofil Syga*
Str. 135

NIEZAWISŁOŚĆ JEDNEJ KOMUNY — *Jan Wyka*
Str. 140

Na widnokręgu

PISARZE A WYCHOWAWCY — *Jarosław Iwaszkiewicz*
Str. 144

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 146

W DRUGIEJ POŁOWIE WIEKU — *Asmodeusz*
Str. 148

HISTORIA „ULISSESA" W KORESPONDENCJI JOYCE'A — *ab*
Str. 151

NOWA PROZA NIEMIECKA — *Marceli Ranicki*
Str. 160

TERROR PROWINCJONALIZMU — *zb*
Str. 163

Noty
Str. 165

Korespondencja
Str. 174

Książki nadesłane
Str. 177

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go mi poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały legatury „Ruch". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PK 1-6-100020 — Centrala Kolporażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa ul. Srebr

Cena prenumeraty:

kwartalnej	zł 30,—
półrocznej	zł 60,—
rocznej	zł 120,—

Cena prenumeraty za granicą jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na t numeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportaż dawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46 za pośrednictwem PKO Warszaw to Nr. 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Wars Zamówienia z poza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydaw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zam. 929/c. z dnia 11.2.1958 r.
Nakład 5490 egz. Druk ukończono w marcu 1958 r. A-78

Tymoteusz Karpowicz

PRZERAŻENIE

Opuchłe nozdrza od zapachów
obrzękłe języki od smaków
oczy rozdęte od barw
krew korzeniami wrośnięta w kamienie
upalne góry we włosach
ryby z rzek dęba stających
ptaki z syczącego powietrza
oczekiwania gorętsze od lawy
nienasycenia przepaści
objawienia w pękniętych czaszkach
cyple ogniste na spękanych skroniach
zegary poruszane ogniem
poduszki wypełnione samum

a mnie przeraża nieruchoma ręka
na wykrwawionym kwadracie papieru

ZWYCIĘSTWO

Udało mi się zamknąć ją w mym wnętrzu
Wchodząc do rzeki — aż po złotą szyję
nurzam jej ciało w niecierpliwej wodzie
kiedy uderzam nogą w ostry kamień
słyszę jak ona kurczy się i cofa stopę
jej ciepłe włosy splątane we śnie
próżno szukają ujścia z moich włosów

Pokorna — leży we mnie lecz co noc
zapala siebie tuż pod moim sercem

Wtedy przypada do mnie kamień oszalały
i rzeka ogniem wpływa do mych oczu
mały kwiat polny kąsa mnie tak wściekle
że wyję cicho choć jestem zwycięzcą

JEZIORO

Oto jezioro nigdzie nie nazwane
oko patrzące z lasów przeźroczystych
szept manekinów utopionych w lustrach
słychać jak płyną podskórnie i płasko
między szkłem chłodnym a swoim odbiciem
w zielone ucho świata wstępuje dzień boso
zbliża się ziemia do powierzchni dźwięku
trzeszczą wiązania cienkich pięciolinii
pożaru nie ma — pożar jeszcze będzie
wyścielmy bielą swoje lotne głowy
pod pierwsze krople ognistego deszczu
nie dość jesteśmy jeszcze dzisiaj nadzy
by dotknąć łani srebrnej i łasicy
które pobiegną jutro po jeziorze
rozszczepią wszechświat na ogień i ciało
lecz już podnośmy zapalone ręce
i kładźmy siebie na przyszłym płomieniu

Tymoteusz Karpowicz

Artur Międzyrzecki

OSTATNIA GALERIA

Zapomniałem już o tamtych czasach — powiedział portier wpisując moje nazwisko do hotelowego kwestionariusza. Polski paszport skojarzył mu się z wojną, myśli tego tęgiego mężczyzny o rudych brwiach pobiegły nagle ku płaskim piaskom Libii i zadrutowanej przestrzeni wokół jenieckiego obozu. Byłem dwa lata w niewoli — oznajmił z melancholijnym uśmiechem, podając mi klucz i zwracając dokumenty. Podobnym uśmiechem witał mnie co rano, krótko przypominał o jakiejś dalekiej nazwie lub dawno minionej dokuczliwości, mówił: Benghazi, malaria, nie było wody, było gorąco; albo: dalekie czasy, młodość, prawie nie pamiętam, wszyscy byliśmy wtedy biedni i godni politowania. Siedział w granatowej liberii ze srebrnymi guzikami, za wysokim kontuarem, pod rozległą, czarną deską obwieszoną kluczami; jego łysą, jajowatą głowę odbijały trzy lustra, z których największe znajdowało się naprzeciw niego, obok wejścia do biura, dwa zaś mniejsze po bokach: jedno przy obrotowych drzwiach prowadzących na ulicę, drugie pomiędzy windami. Wchodząc wieczorem do windy widziałem jeszcze jego lustrzane odbicie, podawał klucze, przyjmował telefony, mógłbym go sobie wyobrazić w tropikalnym mundurze i w korkowym hełmie, ale nie miało to sensu, skoro należał do dni dzisiejszych i hotelowe obowiązki całkowicie go pochłonęły. Winda jechała w górę, włoscy klienci hotelu rozmawiali o transakcjach, które sprowadziły ich do stolicy, śmieli się młodzi ludzie o wyglansowanych włosach, angielscy turyści czynili bohaterskie wysiłki, by nie spojrzeć w twarz stojącym obok, najchętniej wlepiali oczy w oszklone drzwi windy lub ogłoszenie hotelowego fryzjera. Winda zatrzymywała się tymczasem i ruszała znowu w dół, po następnych gości hotelu *Firenze,* oczekujących w hallu, nad którym panował kontuar jeńca z Libii, odbity nieskończoną ilość razy w prostokątach zwierciadeł. Hotel był solidny, wieczorne towarzystwo zbierające się w salonie przed telewizyjnym ekranem składało się w większości z prowincjonalnych urzędników i drobnych kupców, wśród zagranicznych przybyszów przeważali Anglicy skromnej kondycji, tylko młodzież zbierająca się w barze na parterze czyniła trochę hałasu i odbijała wyglądem od reszty mieszkańców: byli to młodzieńcy na handlowym dorobku, w ubraniach niezbyt drogich, lecz uszytych wedle kanonów ostatniej mody, w wąsko skrojonych spodniach, pantoflach zakończonych ostrym spiczastym noskiem, krawatach zawiązanych na węzeł uformowany idealnie, o kształcie niemożliwym

do osiągnięcia dla człowieka, który przeczytał w swoim życiu chociaż dziesięć książek. Na zachowanie młodych ludzi w barze widomy wpły wywierało kino, bez trudu można było rozpoznać pomiędzy nimi osobisto stylizowane na popularne gwiazdy filmowe, był tam amant o ponurym we rzeniu, był drugi, bardziej liryczny, towarzyszył im komik podobny Flapa, jeszcze inni wybierali sobie jako patronów Gerarda Philipa i Orso Wellesa, najczęściej zależne to było od tuszy i postury; wszyscy razem tw rzyli widok nieporównany, zwłaszcza że młody barman także grał kog znajomego, a córka właściciela hotelu ukazywała się czasem z rozpuszcz nymi włosami, takimi mniej więcej, jakie nosiła aktorka odtwarzająca głó ną rolę w głośnej ostatnio amerykańskiej komedii. Lecz nie była to byna mniej złota młodzież, częsty temat rozmów stanowiły operacje giełdo i sprawy komercjalne, bywalcy baru przyjechali tu z Bolonii i Neapolu, że dobrze zarobić, i nie wyglądali na przewrażliwionych. Przeciwnie: promieni wała z nich żarłoczność pierwszego pokolenia sklepikarzy i wzajemne i przyjaźnie niewarte były prawdopodobnie złamanego szeląga. Na raz stanowili jednak grono sojuszników, stosunek ich do obowiązujących pra był nieodgadniony, drab, któremu okazywali najwięcej szacunku, miał lis twarz, nie wzbudzającą zaufania, i libijczyk bał się go jak ognia. Ludzie ludźmi — oświadczył z westchnieniem któregoś rana spoglądając za oddal jącym się elegantem i była to ujmująca skądinąd próba pogodzenia się światem. Ludzie są ludźmi i hotel jest hotelem, wydaję klucze, załatwia zlecenia, kropka. Nie, nie było do pana telefonu, *signore*. Dobrze, nie omies kam powtórzyć, jak tylko zadzwonią, może pan być spokojny, jestem miejscu.

Hotel, w którym mieszkałem, znajdował się w pobliżu Panteonu. Prz wąską via dei Cestari dochodziło się stamtąd do Largo Argentina, gdz policjant w czarnym, okląglym kasku kierował ruchem ulicznym płynny gestami dyrygenta i dłonie jego w białych rękawiczkach wznosiły się i op dały, mając za tło republikańskie świątynie w głębi Largo, od strony z placu Weneckiego barokową kopułę kościoła jezuitów i szerokie Corso Vi torio, z którego wylewał się strumień pojazdów. Były to samochody osobo i lambretty, autobusy i trolejbusy kilkunastu linii, handlowe Largo Argenti należało do okolic najbardziej ożywionych, neony oznajmiały tu każde wieczora o istnieniu domów sprzedających meble i magazynów polecający tekstylia, ostre światło lamp padało na pudełka sardynek, butelki wi i zwoje wędlin, narożny magazyn reklamował torebki i pantofle z plasty nych mas, tuż obok, w wielkim sklepowym pomieszczeniu, stawiano cyfry i kolory w skomplikowanej grze, w której przegrać było można dwie cie lirów, wygrać zaś motocykl umieszczony na honorowym miejscu za w stawową szybą i wymieniany przez megafon, z jakiego męski przedsiębiorc głos skłaniał przechodniów do próbowania szczęścia w loterii tak mało ryz kownej. Dalej połyskiwały witryny sklepów z obuwiem, magazynów z ubr niami i domów taniego zakupu; zapalały się i gasły świetlne reklamy zakł dów fotograficznych, fryzjerni i kawiarń; przystawano wokół kiosków z gaz tami, obok których sprzedawcy wywieszali pierwsze kolumny ostatni wydań i podkreślali czerwonym ołówkiem największe tytuły; tłoczono się przystankach autobusów, przed wystawami, przed lśniącymi maszynami

parzenia kawy, na skrzyżowaniach, w oczekiwaniu chwili, gdy na znak policjanta przystaną nagle samochody i tłum pieszych przewali się na drugą stronę jezdni. W tej dzielnicy toczy się akcja opowiadań Moravii — powiedział rano B., poprawiając okulary. Minęliśmy Largo, szliśmy przez via Arenula w kierunku Zatybrza, pożegnaliśmy się tego dnia za mostem Garibaldiego, przed cokołem, z którego wkraczających do Trastevere wita poeta Belli, w cylindrze, zwrócony twarzą ku romańskiej wieżyczce San Crisogno. Gdy obejrzałem się po przejściu kilkunastu kroków, ujrzałem, jak towarzysz mój wraca przez most, ku ruchliwej nadbrzeżnej alei, nad którą wznosi się masyw Pałacu Sprawiedliwości, bardziej zaś w prawo, nad wyspą i sąsiednim mostem Fabricio, kopuła synagogi i fronton pałacu Orsinich.

Skręciłem za chwilę w wąskie uliczki, prowadzące do kościoła świętej Cecylii, było tu cicho i bezludnie, w otwartych oknach wietrzono bieliznę i pościel, w zaułku obok stolarni, w której śpiewała piła, przysiedli na ławeczce trzej staruszkowie-rzemieślnicy, palili papierosy i patrzyli za mną nie przerywając rozmowy. Na pobliskim placyku bawiła się gromadka dzieci, przebiegły, znikły za murem, przyzwyczajałem się powoli do porannego spokoju zatybrzańskich okolic, uzmysłowiłem sobie, że od kilku minut nie widziałem ani jednego pojazdu, przystanąłem przed niewysokimi domami, których ściany i dachy tworzyły spiętrzony układ załamujących się płaszczyzn, żółtych, szarych i czerwonych, pnących się łagodnym stokiem miejskiego wzgórza, pod bezchmurnym niebem, na którym słońce wznosiło się coraz wyżej.

W pogańskim atrium starego kościoła kwitły róże i niegłośno pluskała woda spadająca z niskiej fontanny do kamiennego basenu, cisza stała nie zmącona żadnym odgłosem z zewnątrz, przypomniałem sobie naraz podobną chwilę sprzed niewielu dni, na Forum, w atrium domu westalek. W zielonych sadzawkach pod różanymi krzewami pływają tam złote ryby, w powietrzu unosi się przejmująca tajemnica zburzonego świata i zwyciężeni bogowie triumfują nagle nad dziesiątkami wspaniałych wież postawionych na znak ich upadku; na pobliskim Palatynie cisza dzwoni podobnie, w potężnej misie stadionu Domicjana, w ocienionej dębami świątyni Cybeli, w kryptoportyku Tyberiusza i na ścieżkach prowadzących w dół, ku zakotwiczonemu w rzymskiej ziemi wielkiemu okrętowi Colosseum. Na dziedzińcu świętej Cecylii powtarzał się nieporuszony spokój tamtych miejsc, jak w białym domu kapłanek Westy blask słoneczny zdawał się miękki i czuły. Szedłem dalej ulicami Zatybrza ku Santa Maria in Trastevere, zamykała się tam, jak sądziłem, jedna ze spraw pamięci, o tym pięknym kościele rozmawialiśmy w Warszawie z żoną, która zwiedzała go oddzielnie, ale któregoś wieczora zimowego niemal równocześnie ze mną wymieniła jego nazwę, rozpamiętując dawne rzymskie wędrówki. Santa Maria in Trastevere! Znów miałem przed sobą tę wieżę romańską i cztery kolumny wspierające portyk, mozaiki fasady przedstawiające palmy i świętych, ściany o lekkości i proporcjach tak cudownych, że żal na nie patrzeć samemu. We wnętrzu, pod dwunastowieczną kompozycją na szczycie absydy, ułożoną w promieniste kręgi wirującego koła, powiedzielibyśmy sobie może: jak w świątyni Carpaccia, na *Presentazione del Bambino* w weneckiej Akademii. Zapewne usiedlibyśmy też w kawiarni na placu,

żeby wypić kawę i spoglądając na kościół zauważyć na nim jakiś szczegół, który uszedł był uprzednio naszym oczom, owcę pod złotą palmą mozaiki albo dzwon zawieszony ponad kampanilą, albo jeszcze delikatny rysunek zewnętrznego fryzu. Kelner pochylał się właśnie nad stolikami odganiając z nich muchy białym ręcznikiem, później stanął wyprostowany w drzwiach i spojrzał przed siebie wzrokiem, jaki przypominał spojrzenia rzucane przez kolegę jego z gospody w Kąkolnie na płot okoliczny i spacerującą koło płotu kozę. Wróciłem raz jeszcze do wielkich mozaik Cavalliniego i wychodząc — cóż za niespodzianka! — wpadłem prosto na grupę rozmawiających ze sobą rodaków. Nie znałem żadnego z nich, musieli spotkać się przed chwilą, atletycznie zbudowany mężczyzna zadawał właśnie szczupłemu młodzieńcowi w niebieskim ubraniu zwyczajowe pytanie, którego arogancki ton zwrócił moją uwagę.

Co pan tu robi? — pytał badawczo atleta, tamten zaś odpowiadał cicho, rozkładając ręce i uśmiechając się z zakłopotaniem. Ciborium Mina da Fiesole? — gestykulował atleta. — Możliwe. W słowie *możliwe* zawierało się tak wiele nieżyczliwości, że przystanąłem pod byle pretekstem, żeby dalej posłuchać. Człowiek ten uważał widać własną obecność w Rzymie za najzupełniej naturalną, wydawało się natomiast, że przyjazd swego rozmówcy traktuje jako fakt godny ubolewania. Już po powrocie do Warszawy dowiedziałem się, że niebieski młodzieniec jest utalentowanym malarzem, atleta zaś kiepskim dziennikarzem, uważanym w ojczyźnie za znawcę spraw międzynarodowych. Niebawem miałem okazję przeczytać jego rozważania włoskie w którymś z dzienników, był to rozlazły zlepek faktów i komentarzy z prasy rzymskiej, artykuł napisany językiem nie liczącym się zbytnio ani z gramatyką, ani z poczuciem miary. Z każdej niemal linii wyzierało bezczelne spojrzenie znarowionego dryblasa, nie podarował sobie nawet spotkania na Zatybrzu, pytał: czy skarb naszego państwa jest aż tak bogaty, by opłacać oglądanie średniowiecznych fresków? Pisząc, najchętniej używał liczby mnogiej (naszym zdaniem, nie zgadzamy się, wolimy), było to zrozumiałe, skoro nic nie miał własnego do powiedzenia, i zdawało się, że z wyjątkiem bezinteresownych zawiści nie ożywiają go żadne z uczuć.

Wówczas zapomniałem o nim za najbliższym rogiem, choć na parę minut pozostało mi uczucie zetknięcia z czymś nieprzyjemnym i dokuczliwym. Starałem się zresztą pozbyć tego uczucia, szkoda było czasu, miałem przed sobą dużo zajęć i niewiele już dni, by zobaczyć wszystko, co zamierzyłem. Urzeczywistnienie rzymskich projektów przynosiło poza tym niejedną niespodziankę, sprawy wiązały się ze sobą w sposób nieprzewidziany, starzy mistrzowie czynili złośliwe aluzje niepokojące potomnych, pamięć reagowała coraz żywiej na każdą z podniet. W którymś z korytarzy kapitolińskiego muzeum zapach gąbki, kredy i atramentu kojarzył się nagle z tablicą nieistniejącej dzisiaj szkoły warszawskiej, w sąsiedniej sali kustosz o twarzy ogniomistrza Kopka *(lotnik, kryj się* i *żabka* na piaskach afrykańskiej pustyni) ukazywał mozaiki przedstawiające tygrysa pożerającego owcę i innego tygrysa rozrywającego jagnię, mówił przy tym: *mais remarquez, monsieur, c'est toujours lui qui mange;* staruszek w słomkowym kapeluszu, spacerujący powoli pod wyniosłą ruiną Term Karakali, przywodził na myśl oglądaną w dzieciństwie pocztówkę; osiemnastowieczne *Osservazioni astronomiche*

Donato Cretiego w watykańskiej pinakotece wydawały się ilustracją do ósmej księgi *Pana Tadeusza.*

Ale czas, w którym tu przyjechałem, decydował zapewne o wszystkim, co uważałem teraz za najbardziej ważne i godne uwagi, on także sprawiał, że marszruty układały się inaczej niż to sobie wyobrażałem w Warszawie. W Panteonie, gdzie angielskie wycieczki słuchają wygrywanej na organach melodii *Ave Maria,* przewodnicy prowadzili przybyszów ku grobowcowi Rafaela i zatrzymywali się przed białym sarkofagiem z napisem *Ossa et cineres.* Niedaleko, w Santa Maria Sopra Minerva, czyjaś troskliwa ręka składała co dzień pojedynczy biały goździk na grobie Fra Angelico. W Santa Maria Maggiore przystawano w głębi nawy, przed kamienną płytą grobu Berniniego. Sława i uwieńczenie sprawiedliwe? Ale było przecież nie tylko to. W Pałacu Anioła mijano strzałę ukazującą sklepienie ciemnego korytarza i napis głoszący: tutaj, w więzieniu San Marocco zwanym Sammalo, przebywał Benvenuto Cellini. Wyżej, za łaźnią Klemensa VIII, obok sali tortur i celi Giordana Bruna, elokwentni odźwierni straszyli po stuleciach łagodnych Skandynawów wizjami ludzkiego piekła. W renesansowej sali Apollina pokazywali dramatycznym gestem kwadratowe otwory, w które wtrącano przeznaczonych na zagładę: przed skazanymi rozwierał się czarny szyb, spadali przezeń w ciemność, po kilku sekundach straszny ich krzyk ginął w głębinie Tybru. W tej samej epoce florentyńczyk Pietro Buoncorsi i Giovanni da Udine pokrywali freskami i fryzami ściany Pałacu Anioła, a ferraryjczyk Dosso Dossi utrwalał na nich *Igrzyska Bachusa.* W jakim stopniu niepokoiły ich jako artystów owe mroczne studnie śmierci, które upiększali swoją dobrą robotą, nie dowiemy się zapewne nigdy. Rafael malował wówczas watykańskie pokoje, w gronie filozofów Ateńskiej Szkoły stanął Sokrates, nie było w nim jednak nic tragicznego, choć dzisiaj wydaje się niepodobieństwem, by ujść mogła czyjejkolwiek uwagi zbieżność losów Sokratesa i Bruna. Wśród świadectw epoki do najbardziej mówiących należą wprawdzie autoportrety Leonarda i Michała Anioła, bije z nich siła podobna i podobne cierpienie, w kapitolińskiej galerii spogląda na przybyszów Buonarroti o znękanej twarzy, jego oczy wydają się źródłem bolesnej wiedzy, źrenice zogromniały i przygasły. Na sąsiednim autoportrecie Velasqueza łaskawy los wygładził za to wszystkie zmarszczki, czarne gorejące tęczówki zadowolone są i spokojne, piękny mężczyzna wziął dobrą część swych ludzkich przeznaczeń; odsadzony od innych, samotny i wspaniały, płynął jednak z prądem, w solidnej łodzi hiszpańskiego dworu. Nie, Buoncorsi i Giovanni da Udine nie odczuwali zapewne moralnych wątpliwości zabierając się do malowideł w San Angelo. A inni! Daniel da Volterra domalował złote przepaski nagim postaciom Michelangela, pracował dla papieża, podobnie zresztą jak Michał Anioł, wszystko było zupełnie jasne i nie zdawało się nastręczać kłopotów. Tomaso Laureti namalował plafon w watykańskiej sali Konstantyna i uczynił to w sposób, który dziś tylko można by nazwać służalczym. Wtedy sprawa przedstawiała się inaczej, miał być przedstawiony *Triumf chrześcijaństwa,* zwycięski krucyfiks i rozbity posąg starożytnego bóstwa, renesansowy malarz wykonał, co przewidziano w umowie, zdawał się cieszyć zarówno triumfem krzyża, jak i odrąbaniem głowy i rąk marmurowemu posągowi.

Szesnastowieczna rzetelność natchnionego nawet rzemieślnika nie jest tym

samym, czym dziewiętnastowieczna godność artysty — powiada profesor P., kiedy towarzyski zapał skłania go do streszczania własnej książki o artystyczym mecenacie w okresie *Rinascimento*. Prosi wówczas niewidzialnych polemistów, by zechcieli pamiętać o tej różnicy i upomina ich, aby nie łączyli postawy Rafaela z tradycją Erazma, a tym bardziej z męstwem uczonych kacerzy, rzucanych na stosy inkwizycji. Przebieg wieczoru łatwy jest wtedy do odgadnięcia, profesor mówi około dwu godzin, chętnie obwarowuje się słowem *skądinąd* i zwrotem *ogólnie rzecz ujmując*, opisuje rodzaj (skądinąd owocny) panującego mecenatu; zamówienia przedmiotów sztuki na rzemieślniczej zasadzie, na jakiej obstalowuje się również (ogólnie rzecz ujmując) parę butów, kredens i sukno; wreszcie pokolenia artystów — mistrzów cechowych, którzy (również i tutaj: biorąc ogólnie) nie oglądają się na nic, z wyjątkiem woli zleceniodawcy i środków najlepszego jej zadośćuczynienia, ku chwale swego talentu. Taki właśnie tytuł, *ku chwale swego talentu*, nosi ostatni rozdział książki profesora, który po spędzeniu tak miłego wieczoru telefonuje jeszcze o północy do gospodarzy, ażeby powiedzieć im, jak bardzo było przyjemnie.

Ale uśmiech, jaki wzbudzają zwykle wspomnienia o P., nie pojawia się tym razem, odczuwam zmęczenie i niepokój, którego nie umiem sobie wytłumaczyć, nic mi się tego dnia nie przydarzyło przykrego, z Santa Maria in Trastevere poszedłem do galerii Corsini, oglądałem później freski w Farnesinie, wracałem pieszo wzdłuż Tybru, obok muzeum Napoleona i albergo dell'Orso skręciłem w via Zanardelli, szedłem później przez wąską via dei Coronari i zasiadłem w małej restauracji, niedaleko kościołów Santa Maria dell'Anima i Santa Maria della Pace. Czuję się tu jednak bezwolny i przygnębiony, staram się nie zwracać na to uwagi, próbuję rozproszyć wątpliwość, jaka nawiedza mnie czasem także i w innych okolicach Rzymu: nie wiem mianowicie, co ż dawnych pamiętam wędrówek, co zaś pozostało mi w pamięci z filmów włoskich, których akcja rozgrywa się często w starych dzielnicach rzymskiej biedoty, w zaułkach nieznanych ogółowi turystów, w świecie *Godziny jedenastej, Miasta otwartego* i *Złodziei rowerów*. Niedawno oglądaną komedię przypomina niebieski autobus ledwo przeciskający się pomiędzy ścianami kamienic, wyładowany rozbawioną młodzieżą i raz po raz potrącający rozwieszoną na sznurkach bieliznę; z filmu, którego tytułu nie umiałbym wymienić, jest przechodzące młode małżeństwo, ona oczekująca potomstwa, on z pękatą butelką czerwonego wina w jednej ręce i gazetą w drugiej; zjawia się wreszcie *Umberto D.* — smutny staruszek o beznadziejnie odstających uszach, z towarzyszącym mu kundelkiem, na którego zawołał przed chwilą: *Carino!* i strasznie się zakaszlał. W restauracji znajduje się aparat telewizyjny, słychać muzykę, przez ekran przesuwają się abstrakcyjne linie, ukazuje się spikerka, ma w uszach drobne klipsy z pereł, takie są widać modne, mówi: *Buon pomeriggio*, zapowiada transmisję z wyścigu kolarskiego dokoła Italii. Kilku restauracyjnych gości podchodzi do ekranu, jeden z nich wzrusza po chwili ramionami i zawraca na miejsce. Nie ma co patrzeć, nasi przegrywają — oznajmia rzeczowo i nalewa sobie kieliszek wina. Zajmuję stolik przy oknie, na murze naprzeciw rozlepiono afisze, największy zapowiada wieczór dyskusyjny poświęcony Polsce, duże, czarne litery układają się w nazwisko prelegenta i tytuł odczytu: *Polonia di Go-*

mulka. Transmisja sportowa trwa krótko, jest to właściwie reporterski meldunek z trasy, gospodyni, bo nie ma tu kelnera, roznosi zamówione dania. W kącie siedzą dwaj garibaldczycy, ich czerwone czapki weteranów wiszą nad krzesłami na wbitych w ścianę kołkach, są to jedyni bodaj klienci lokalu, których losy *Giro d'Italia* zdają się nie obchodzić. Jeden jest potężnie zbudowanym wielkoludem, stara się mówić cicho, lecz kosztuje go to nazbyt wiele wysiłku i raz po raz ociera fioletową chusteczką starannie wygoloną głowę. Jego twarz ma pewne cechy podobieństwa z otyłym buldogiem, zakończona jest jednak zgrabnym, czerwonym noskiem i pałającymi uszami, kark marszczy się, szczęki pracują, bas jego tak jest przejmujący i donośny, że pułk, w którym służył, mógł się niechybnie obywać bez trębacza. Towarzysz tego giganta jest szczuplutki i drobny, mówi dyszkantem i jąka się, ale pije równie dobrze i jeśli gardzi nieco swym nazbyt wysokim i opasłym przyjacielem, to wstydzi się zapewne tego uczucia.

Czy nie wiesz może przypadkiem, gdzie tu jest w pobliżu księgarnia — pyta właśnie zacinając się i czerwieniejąc na policzkach. Tamten wybałusza oczy i mało nie dławi się z wrażenia przełykanym serem.

Libreria? — powtarza. Po co ci właściwie księgarnia?

Bo chciałbym kupić znaczek na list — wyjaśnia pospiesznie mały i wielkolud uspokaja się. Gdy płacę swój rachunek, podają im kolejną karafkę z czerwonym winem i nową porcję *garganzoli.* Twarz grubego ma już barwę spoczywającej na wieszaku garibaldki, z portretu nad stolikiem uśmiecha się dystyngowanie popularny amant filmowy, na ulicy jest sucho i duszno, w hotelu libijczyk oznajmia o telefonie B., będzie dzwonił znowu za pół godziny, prosił, żeby zaczekać. Będę czekał, mamy razem pójść na kolację, tak przynajmniej umawialiśmy się przed południem, gdy odprowadzał mnie na Zatybrze. Program rzymskich spotkań zbliża się do końca, w lustrze windy odbija się rudowłosy Anglik, w lustrze pokoju oglądam nad umywalnią swoją zszarzałą twarz i ogarnia mnie złość na własne zmęczenie. Powiadam sobie: ogól się, oporządź i wciągnij brzuch, panie podchorąży, przyjechałeś do Włoch, zazdrościłoby ci wielu ludzi wsiadających w tej chwili do zatłoczonego warszawskiego tramwaju; jeśli nie jesteś ostatnim huncwotem powinieneś być szczęśliwy, skoro jesteś wreszcie, gdzie pragnąłeś powrócić. Ale tyrada nie na wiele się zdaje, papierosy nie smakują, postanawiam położyć się na chwilę, aż zadzwoni pisarz B. i libijczyk przełączy go do mego pokoju.

Z B. rozmawiałem zresztą zaraz po przyjeździe i wspominam teraz z zazdrością słoneczną pogodę tamtego majowego dnia: rano, lekki i wesół, szedłem od Term Karakali ku via Appia, w alejach parku Promenady pusto było i cicho, ku viale Guido Baccelli zdążali klerycy w czarnych kapeluszach i purpurowych sutannach, jasnowłosa kobieta popychała przed sobą wózek ze śpiącym niemowlęciem, czasem szybko przejeżdżały przez jezdnię samochody, znikały za zakrętem i słychać było znowu, jak pod stopami osuwa się żwir. Na via di Porta Sebastiano naprawiano szosę, pomiędzy dwuszeregiem ścian przydrożnych unosił się złoty pył i pachniało asfaltem, w miejscu, gdzie przystanął pełen skrzynek i worków wóz ciężarowy, mur otwierał się, ścieżka prowadziła ku winiarni pod cyprysami, z dobiegającymi stamtąd głosami biesiadujących mieszały się głosy ptaków, później nastawiono radio i liryczny

tenor zaśpiewał sentymentalnie *Arivederci Roma.* Dalsza część budynk
podmiejskiej alei skrywała się za kamiennymi murami ogrodzeń, ciszy
przerywał tam żaden dźwięk, młody ksiądz wyszedł z kościoła w towar
stwie dwóch staromodnie ubranych kobiet, powiedział z angielskim akcent
San Cesareo i słowa te zabrzmiały widać donośniej, niż się spodziewał,
rozejrzał się zaraz trochę zaniepokojony po milczących budynkach i zmru
oczy oślepione słońcem. Nad grobowcem Scypionów kwitły w małym ogr
ku róże i pelargonie, synek dozorcy bawił się tam w chowanego z córec
odźwiernego z San Cesareo, oboje poszli za dozorcą, który sprowadzał m
po schodach wiodących w dół, ku rzymskiej skale, gdzie po Kornelius
Barbatusie kolejno znajdowały schronienie szczątki pogan i katakum
chrześcijan, aż w trzecim stuleciu pojawiły się na via Appia katakum
żydowskie, by uzupełnić budujący obraz wszelakich możliwości, jakie otw
rają się przed ludźmi nie tylko za życia, lecz również po śmierci.

Później zrabowali to wszystko Goci i Lombardowie — powiedział dozo
i wymienił zaraz dwie daty, które znał wybornie. Jeszcze później zapomnia
o wszystkich katakumbach z wyjątkiem podziemi San Sebastiano i min
niemało czasu, *signore,* nim sobie o nich znowu przypomniano. Pro
bowiem wziąć pod uwagę — dodał rzeczowo — iż co cenniejsze przedmi
rozkradzione były od dawna i można było sądzić, że nic tam właściwie
pozostało.

Ton jego głosu przypominał wojenne skargi mieszkańców Apulii *(te
schi hanno rubbato tutto),* lecz dzieci rozpoczynały już nową zabawę, chłop
wołał do małej: teraz ja jestem Lombardo, a ty przede mną uciekaj; dozo
zamykał za mną bramę i zgrzytnęła za chwilę ciężka zasuwa. Dalej, na
Appia, autobusy zatrzymywały się przed katakumbami świętego Kaliksta, d
ga do podziemi prowadziła przez ogrodową aleję, nad ławkami umieszczo
tablice z napisami *italiano, english, français, deutsch,* zjawiali się przewodn
mówiący jednym z tych języków i zabierali oczekujących, którzy kupow
tymczasem pamiątki w niskim parterowym budynku i napoje chłodzące r
stawione na białym wózku pod drzewem. Również i tam usłyszałem nies
dzianie rozmowę rodaków, młody człowiek, którego pozwoliłem sobie ob
rzyć w myślach przydomkiem *prymus,* pożegnał się ze swym towar
szem (powiedział mu: do widzenia, stryju) i dołączył się zaraz do gru
francuskich i włoskich przybyszów, z którą i ja schodziłem ku bizantyjsk
freskom i grobowcom papieży, wymienianych głosem monotonnym pr
przewodnika w czarnej pelerynie. Był to *cicerone* trzydziestoparoletni, chu
i garbiący się, o twarzy, która zachwyciłaby zapewne wielbicieli spiry
stycznych seansów. Miał oblicze gotyckie i groźne, czoło wąskie i wysok
zmrużone oczy, do których przymiotnik *niesamowite* pasuje jak u
nos Horusa, zmierzwione włosy Lucyfera, uszy gacka, zaciśnięte wa
bigota. W jednej ręce trzymał świecę, w drugiej laskę, przystawał co ki
kroków, by powiedzieć cokolwiek o mijanych miejscach, słuchał zadawany
pytań nie patrząc na pytającego, przybliżał świecę do wizerunku ryby, t
maczył znaczenie symbolu, recytował: *Jesus — Christ, Fils de Dieu, Sauve*
Jedynym, który zadawał pytania, był zresztą prymus, pierwszym geste
jaki wykonał w katakumbach, było wsunięcie ręki po pachę w mija
loculum, patrzyłem na to dosyć przerażony, ale na szczęście nie wyciąg

stamtąd ani czaszki, ani piszczeli, otrzepał tylko palce i szybko oczyścił paznokcie wyciągniętym z kieszeni scyzorykiem. Po włosku mówił bardzo dobrze, bez cienia akcentu, musiał tu studiować, cieszyłem się trochę, że nikt z tych powoli kroczących włoskich prowincjuszy nie skojarzy rzeki Wisły z niespokojnym prymusem katakumb, szalejącym młodzieńcem w szarej marynarce i ciemnym krawaciku, starannie zaciśniętym pod szyją. Czy odbywały się tu walki z żołnierzami rzymskimi? — pytał. Czy była tylko jedna taka galeria? Jeśli było ich pięć, ułożonych piętrami, jedna nad drugą, to w jaki sposób przechodzili na inne piętro?

Przez inną bramę — wyjaśniał krótko przewodnik spoglądając w drugą stronę. Zauważyłem z przyjemnością, że szkolne sposoby prymusa — pilne wpatrywanie się w mówiącego, słodkie wodzenie okiem i rozbawione parskanie we właściwych miejscach wykładu — nie odnosiły tym razem żadnego skutku. Tamtemu w pelerynie było wszystko jedno, pokazywał sarkofagi z mumią i czym prędzej wyprawiał nas do wyjścia. Prymus złapał go na schodach i pilnie o coś wypytywał, koło bramy przechadzał się stryj i palił papierosa.

Pojechałem wówczas autobusem do grobowca Cecylii Metellii, wędrowałem dalej jeszcze przez via Appia Antiqua, aż do Casal Rotondo, wracałem niezmęczony i pogodny, po obiedzie wybrałem się do Pincio, gdzie poprzedniego dnia wydarzyła się rzecz niesłychana: w Villa Borghese zbiedzony złodziej rzymski zaatakował perskiego turystę, zawiodła go wyobraźnia, sądził, że siedziba galerii jest bezludnym terenem wokół opuszczonego budynku, po kilku minutach znalazł się w policyjnym samochodzie, przed błyskową lampą uwijającego się fotoreportera. Nazajutrz wszystko to razem wydawało się mało prawdopodobne, w ocienionych alejach parku, a później przed *Venus* Cranacha, *Madonną della Serpe* Caravaggia i portretem rudowłosej Carpaccia, w salach pełnych ciszy, przez które powoli przesuwali się odźwierni i przebiegały za szepczącymi przewodnikami zagraniczne wycieczki. A jednak przeczytałem o tym w porannym dzienniku i po wyjściu z galerii raz jeszcze spojrzałem na gazetę; na pierwszej stronie omawiano wizytę prezydenta Coty i przybycie do Rzymu prymasa Wyszyńskiego, dalej zamieszczono notatki o chorobie Curzio Malaparte i śmierci Ezio Pinza w Stanford, na którejś wreszcie z dalszych stron duży tytuł oznajmiał o napadzie rabunkowym w Villa Borghese. Wiadomość poruszyła mnie zapewne więcej, niż powinna by mnie obejść, po namyśle doszedłem do wniosku, iż stało się tak za sprawą przywiązań do własnych wyobrażeń i obawy, że sprawdzone po latach przeświadczenia okazać się mogą omylne i kruche. Lecz ten przynajmniej z małych mitów pamięci nie zrobił mi zawodu, przygodna wzmianka kroniki kryminalnej na chwilę tylko zakłóciła nieporuszone wspomnienie o zielonej wyspie słonecznej za wieżami Porta Pinciana; wyspa trwała nadal, nad schodami Piazza del Popolo i eskaladą Piazza di Spagna cyprysy i pinie rzucały głęboki cień, z via Veneto przechodzono ku zielonym alejom i pogodnym okolicom wokół Piazza delle Canestre i świątyni Eskulapa nad jeziorem, mijano bramę Aureliusza i obwieszony wotami obraz Madonny, zatrzymywano się na chwilę przed ostatnią miejską jezdnią, by przepuścić pędzący samochód i zaczekać, aż ruszy przystający tutaj tramwaj. Wszystko to wydawało się wieczyste i niezmienne, cóż z tego, że synowie nasi, kiedy zjawią się tu po dziesięcioleciach i usiądą na pierwszej z brzegu ławce, nie będą wiedzieli,

iż S. powtarzał nieraz podczas ostatniej wojny: żołnierz spacerujący w Pincio z dziewczyną jest świętością i proszę o tym nie zapominać. Prośba ta przestanie obowiązywać w sposób naturalny, gdy nie będzie już ani S., ani żołnierza z dziewczyną, ani wreszcie złodzieja z Villa Borghese i przestraszonego Persa; kiedy przyjadą nowi odkrywcy *cinquecento*, powrócą po następnych latach i przypomni im się wówczas, co L. powiedział o Rafaelu, N. o przelatującym właśnie sztucznym satelicie, G. o właściwościach kawy podawanej w restauracyjnym pawilonie naprzeciw Porta Pinciana. Zamknąłem gazetę uśmiechając się nad horoskopem, który przestrzegał urodzonych w listopadzie, a więc także i mnie, przed przypadkami mijającego właśnie dnia. *Bliskie ci osoby wydadzą ci się dzisiaj nieco irytujące.* Byłem przecież pewny swego, nie miałem tutaj bliskich mi osób, w przyległej alei rozstawiono scenę teatru kukiełek i gromada dzieci wydawała radosne okrzyki, ilekroć Pulcinella w czarnej masce rozpoczynał walkę na kije z coraz to nowymi przeciwnikami. Była to prawdziwa masakra, kolejnych adwersarzy swoich Pulcinella nieodmiennie kładł trupem, odśpiewując następnie nad powaloną kukiełką piosenkę, w której wyliczał ilość swoich ofiar. *Uno e uno fa due, due e uno fa tre.* Wesołość wywoływały popisy psa *Whisky*, który złapał Pulcinellę za łydkę i tak długo nie puszczał, aż przybył właściciel psa, zgodził się Pulcinellę uwolnić za tysiąc lirów, zawołał: *Whisky, proszę oswobodzić kończynę tego pana i udać się do domu.* Oddalałem się gdy młodzi widzowie wybuchali aprobującym śmiechem, bo Pulcinella nie tylko nie zapłacił, ale zatłukł nawet swego podstępnego dobroczyńcę, nucąc za chwilę: *uno e due fa tre, tre e uno fa quatro.* Właściciel *Whisky* zdumiewająco był zresztą podobny do przewodnika z katakumb San Agnese, tego samego, który zapraszał mnie do powtórnego odwiedzenia podziemnego cmentarza i zapewniał o szacunku, jaki wzbudzają w nim podróżujący artyści. Czy jest pan sam? — zapytał niedbale schodząc przede mną ciemnym korytarzem. Przed chwilą wyprowadził stamtąd dwóch młodzieńców, wyszli razem wrotami obok ołtarza i zatrzymali się w milczeniu pod złotymi mozaikami absydy. Zjawił się zaraz przy mnie, powiedział stanowczo: *proszę* i stanęliśmy niebawem w ciemności katakumb rozświetlonej pełgającymi płomykami naszych świeczek. Drzwi nad nami były zamknięte, przed zejściem na dół zatrzasnął je cicho i przekręcił klucz w zamku. Czuje pan? — zagadnął. Woda kolońska po tamtych ludziach, zapachy pozostają tu bardzo długo. Jego oczy patrzyły trochę drwiąco, był starannie zaczesany, włosy jego i zęby połyskiwały w kręgu skąpego światła, nie wzbudzał zaufania i przywoływał na pamięć gondoliera ze *Śmierci w Wenecji*. Byłoby głupio nigdy stąd nie wyjść — powiedziałem sobie — i równie głupio brać pod uwagę taką możliwość. Po obydwu stronach kamiennej galerii otwierały się płaskie prostokąty *loculi* i większe, półkoliste wnęki, szliśmy przed siebie, skręciliśmy w prawo, lekki zapach wody kolońskiej był tu bardziej wyczuwalny, przewodnik stanął, pokazywał rzeźbę Dobrego Pasterza i rysunki na marmurowej płycie. Czy jest pan dziennikarzem? — pytał. Grafikiem może? Pisarzem? Czy jest pan doprawdy sam w Rzymie? Zupełnie sam? Proszę — przepuścił mnie w głąb czarnej niszy — niech pan zwróci uwagę na ten wizerunek. nasze katakumby należą do najlepiej zachowanych. Nie są wprawdzie zbyt obszerne, ale — poprawił knot w świecy, która zapaliła się równym płomie-

niem — były wypadki zaginięć i bez przewodnika obyć się nie można. Coś załomotało nad nami, posłuchał, oznajmił: stukają do drzwi — i poszedł ku wyjściu. Gdy na Pincio zatłukł go Pulcinella, odetchnąłem z ulgą. Wracałem przez plac Hiszpański, gdzie pobiegłem zaraz po przyjeździe, by spojrzeć na zieleń parku, wieże Trinita dei Monti i kwiaty na straganach, ustawionych pod podwójną klawiaturą wyniosłych schodów. Wokół fontanny Berniniego krążyły samochody, niska, kamienna łódź płynęła ku antykwariatom via del Babuino, w *El Greco* czekał na mnie R., opowiedziałem mu o zakopiańskiej zimie i fotoplastykonie na Krupówkach, przed paroma laty wyświetlano w nim *Widoki Rzymu,* i nagle ujrzałem wówczas w nieopalonym pokoju, w którym usta patrzących dymiły smugami oddechów, tę właśnie perspektywę Piazza di Spagna, jaka z via Condotti roztacza się na eskaladę, dom, w którym umarł John Keats, i herbaciarnię z angielskim napisem *Babington's tea room.* R. okazał się nie mniejszym ode mnie entuzjastą dzielnicy, pokazywał mi dom na via Sistina, gdzie Gogol pisał *Martwe dusze;* jedliśmy kolację w *Fiascheteria Beltrame* na via della Croce, było tam tanio i schludnie, ten malarz — mówił R. — jadał obiady płacąc za nie obrazkami, wyobraź sobie, że każdy obrazek wart jest teraz pół miliona lirów i właścicielki-staruszki stały się zamożniejsze od wielu okolicznych restauratorów.

Wieczorem wracaliśmy przez Corso Umberto, zagłębiliśmy się w małe uliczki wiodące do Piazza Navona, woda z trzech fontann błyskała tam w świetle reflektorów i młody karabinier w trójgraniastym kapeluszu oglądał z uwagą potężne symbole kamienne czterech rzek pośrodku placu. Jestem tu pierwszy raz — oświadczył zaskoczony naszym pojawieniem się — tydzień temu przyjechałem do Rzymu, pochodzę w prowincji, nigdy jeszcze nie widziałem takiej fontanny. Poprawił szpadę u boku, uśmiechnął się, miał nie więcej niż dwadzieścia lat. Widziałem jeszcze, jak zbliżał się powoli do następnego posągu Berniniego, słynnego trytona, którego twarz, ilekroć patrzyłem na nią od strony kościoła San Giacomo, wydawała mi się godna oblicza rzezimieszka. Była to już dwudziesta bodaj rzeźba neapolitańczyka, jaką ujrzałem tego dnia, najpracowitszy może obok Sansovina artysta świata wypełnił swymi dziełami place miast, nawy kościołów i sale muzeów, niektóre tylko znajdowały się poza Rzymem, we Florencji, Ariccia, Castel Gandolfo i Sienie, niemal całość tego rozległego dorobku pozostała we włoskiej stolicy, w bazylice świętego Piotra, w Santa Maria Maggiore i w Santa Maria del Popolo, w San Agostino i w Santa Maria della Vittoria, na placu Hiszpańskim i w Pałacu Konserwatorów. Bernini rzeźbił portal Kwirynału, rozpoczynał fasadę pałacu Montecitorio i kończył budowę pałacu Barberinich, on projektował Scala Regia w pałacu watykańskim i budował tam salę książęcą, on szkicował figury aniołów na moście San Angelo i kaplicę w San Pietro in Montecitorio, on sporządzał z brązów Panteonu słynny baldachim nad ołtarzem największej z bazylik i zdobił cztery kolumny podtrzymujące jej kopułę, on rzeźbił Urbana VIII, Matyldę Toskańską i Franciszka d'Este, świętą Teresę, Konstantyna, Meduzę i bóstwa mórz, on stawiał pałac Propagandy, spod jego wreszcie dłuta wyłoniły się białe posągi z galerii Borghese: Eneasz i Anchiz, Apollon i Dafne, Dawid i Prozerpina. Zdziałał tyle, że zdawało się niepodobieństwem, by mógł jeszcze myśleć nad tym, co czyni. Sława pognała go ku zachwyconemu młodzieńcowi w trójgraniastym kapeluszu, R. za to, który jest plasty-

kiem, patrzył na trytona jak na porcję lodów, biada artystom lekkiej ręki - powiada z podobnych okazji profesor P., lecz niech się także nie ciesz ciężkosrojcy — dodaje zaraz — bo nic im z tego nie przyjdzie. *Ciężko srojcy!* Ma na myśli wszystkich, którym trudno przychodzi, całą właśc wie współczesność z wyjątkiem Tomasza Manna, Stendhala i Lwa To stoja. Tak przynajmniej wynikało zawsze z wywodów tego uczonego ma niaka, lubującego się w monologach, który — uważałem to za okoliczno raczej pomyślną — przybyć miał do Rzymu w drugiej połowie czerwca, ju po moim wyjeździe. Niedawno posłałem mu zresztą z Włoch fotograficzn reprodukcję rzeźby Berniniego jako imieninowy temat do rozważań, nap sałem mu o tym, łącząc pozdrowienia i życzenia pomyślności. Była to *La Ve rita* z galerii Borghese, Prawda, jaką Czas dopiero odsłania, naga kobie na tle zrzuconego barokowego zawoju, z maską, którą zdjęła z twarz i odsuwa od siebie szerokim gestem. W tej konwencjonalnej symbolice byl mimo wszystko coś, co przykuwało uwagę, nie w artystycznym kształcie, ni w którymś ze szczegółów, ale właśnie w symbolice i wyobrażeniu była t nazwa sprawy, wnosili ją również z dwu stron, domagając się zrozu mienia, Giordano Bruno i Daniel da Volterra, choć ten ostatni niewielk żywić mógłby nadzieję, by prośba jego kiedykolwiek została rozpatrzon Niestety, nie ma na to rady, Czas i Prawda od dużych pisane liter o nikog z osobna nie zwykły się troszczyć i zawsze bardziej były skłonne do zajmo wania się pojęciem czystym niż zbrukaną jego ziemską wędrówką. Człowie Czasu i Prawdy również od wielkiej rozpoczynał się litery, przebyw w strefie nie skażonej wątpliwościami, uznawano w niej jedynie siłę dzia łających objawień i racje opętanych, rozumowania papieża i Savonaroli, Bru na, Lutra i Makiawela, Robespierre'a i Bismarcka, osoby i uczynki wykut z jednego bloku namiętności, bojowników jednoznacznych, symbolizujący sobą Prawo i Wiarę, Państwo i Powszechność. Żaden czas nie wyda te zapewne orzeczenia w sprawie Volterry i malarzy z Pałacu Anioła, history oznajmi: nie oskarżam, nie chwalę, opowiadam po prostu, artysta pokiw głową i co najwyżej trochę niespokojnie rozejrzy się wokół siebie. Moralist z kolei wzruszy ramionami, moralność jest zawsze współczesna, jej powie trzna sfera otacza doczesną ziemię teraźniejszości, poza nią wyją w czarnyc przestrzeniach nieposkromione drapieżniki kosmicznej dżungli. Potomno oceniająca epoki minione zadowala się epilogami, po stuleciach nikt już ni wie dokładnie, na czym właściwie polegały młodzieńcze przewiny księży Ro baków, dla nikogo nie ma większego znaczenia, że Goya, zanim stał się narc dowym trybunem, namalował portret Józefa Bonaparte, króla-najeźdźcy że Cellini, zanim wyrzeźbił cudowny kandelabr z watykańskiego skarbca zamordował paru ludzi, że święty Piotr, zanim stał się opoką kościoła zaparł się swego mistrza, że młody Cezar, zanim stał się boskim Juliu szem, wytoczył oszczerczy proces o nadużycia Korneliuszowi Dolabelli, uczest niczył w spiskach przeciw senatowi, skłonił krzywoprzysięzcę do wytoczeni procesu o zdradę stanu Gajuszowi Rabiriuszowi i sam był tego proces stronniczym sędzią, że wreszcie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, wy dał sprzysiężenie Katyliny i później, będąc już konsulem, nie szczędził swyn przeciwnikom trucizny i więzienia. Żaden z tych uczynków nie mąci prze cież ciszy na Forum Romanum, pogoda tych ruin pełna jest wyrozumiałośc

i nie do naszego należy świata, w umysłach potomnych ożywają ludzie-symbole, niby kolumny wspierają gmach uogólnionych wyobrażeń, wśród których pojęcia walczą z pojęciami: zabijany Cezar nie odczuwa bólu, płomienie nie parzą Giordana, inkwizytorzy i ich ofiary nie mają ludzkiej przeszłości, płynąca krew nie różni się od czerwonej farby i nie słychać ani trzasku łamanych kości, ani skowytu dręczonych więźniów, ani jęku żołnierzy umierających na lądzie i morzu, pod Zamą i Lepante. Wszystko to zatopiony kontynent cierpień, wygasłych nadziei i życia pogodzonego ze śmiercią; w chłodnej wodzie milczenia chwieją się trawy Palatynu, trwają kamienne pomniki republiki i cesarstwa; jak okna, przez które zobaczyć można głębie morskiego akwarium, otwierają się w murach muzeów freski Herculanum, obrazy Wenecjan i malowidła mistrzów Sieny, widać przez nie męczeństwa świętych sąsiadujące z bitwami śmiertelnych, ludzie zadający śmierć nie tłumaczą się ze swojej mściwości i głosu nie wydają ich ofiary, matki płaczą synów nie dobywając słowa skargi, antyczni myśliwi przemijają pogodnie z łukami w ręce, w pogoni za umykającym dzikiem, tygrysy i jelenie ze starożytnych mozaik nie obawiają się grotu, który na zawsze już zastygł w ciężkim żywiole ciszy, co pochłonęła ziemię żyjących i zatrzymała przedmioty w biegu. Nie, nie było dostępu do wielu rzeczy, które znieruchomiały za tą zimną szybą, po tej stronie patrzenia zmieniło się wszystko, nie tylko moralna i cywilizacyjna zasada, lecz także miłość, cierpienie i, nawet to również, rodzaj okrucieństwa. Wieczysta była tylko sztuka, tylko w jej kręgu wiązały się nici wzruszeń, starano się dotykać ich w sklepionych salach galerii i w dzielnicach rzymskich, w Termach Dioklecjana i na placu Bocca della Verita, gdzie romański fronton Santa Maria in Cosmedin zwrócony jest ku antycznym świątyniom Fortuny i Westy. W przedsionku kościoła znajduje się okrągła maska kamienna, jej chłodne wargi to Usta Prawdy, jej zęby zaciskają się na ręce każdego kłamcy; lecz nikt nie wkładał dłoni do mrocznego otworu, na powierzchni marmurowego koła pozostały okolicznościowe napisy, ci, którzy je kreślili, udawali się na Awentyn, ku ocienionemu cyprysami pomnikowi Romulusa i wspinającej się po wzgórzu szerokiej alei.

Tak, były to dni wyładowane po brzegi, rozpoczynające się wczesnym rankiem, zapisywane późną nocą w pęczniejącym notatniku podróży. Tego jednak popołudnia myślę o nich, jak gdyby przeżywał je kto inny, o wiele młodszy i bardziej ciekawy świata; nie mogę pogodzić się ze stanem ogarniającej mnie apatii, postanawiam zrobić cokolwiek, żeby czuć się lepiej, dzwoni B., umawiamy się na wieczór, decyduję się na krótki spacer w najbliższej okolicy Panteonu. Wtedy, zaraz po przyjeździe, B. zjawił się w *Firenze*, poszliśmy na kawę, B. opowiadał o kończonym właśnie tomie prozy, pytał o warszawskich znajomych, przysiadł się do niego młodzieniec, który pracował w redakcji rzymskiego miesięcznika i przeprowadzał ankietę wśród pisarzy. Człowieku — bronił się B. — zostaw mnie w spokoju, skąd ja mogę wiedzieć, jakie perspektywy stoją dzisiaj przed europejską literaturą, nie jestem przecież Panem Bogiem i nic mnie to nie obchodzi. Nie, nie powiedziałem tego — sprostował zaraz, gdy tamten podchwycił ostatnią część wyznania — tego nie powiedziałem, ale nie jestem Panem Bogiem, nie wiem.

Był ciężki rok — powiedział, kiedy młodzieniec odszedł wreszcie, unosząc obietnicę. Jestem oskubany i wyziębiony jak mrożona kura. Nie zajmuje

mnie nawet Mitra, co daje ci pewne pojęcie o moim samopoczuciu. Na miar złego nie ma ono wielkiego znaczenia także dla mnie, wobec c proponuję ci następny kieliszek i jeszcze jedną kawę.

Wypiliśmy, ale zwrot o Mitrze o niczym jeszcze nie świadczył, była to c na pasja B., odpowiednik zbierania znaczków pocztowych lub etyk z pudełek po zapałkach; znaczyło to tylko tyle, że pisarzowi rzymsk B. sprzykrzył się bóg wiekuistej światłości we frygijskiej czapce i znu się towarzystwo urzeczonych perskim wybawicielem, jakich poznałem gdyś w jego domu i ku własnemu zdziwieniu zapamiętałem na długie Działo się to w pierwszych powojennych miesiącach, w uszach dzw mi jeszcze długie monologi pułkowego ogniomistrza i z tym większym z woleniem słuchałem cichego głosu profesora Salvino, który opublik właśnie cenioną przez znawców pracę o związkach Mitry z Dobrym P rzem. Salvino był chudy, wysoki i nieśmiały, policzki miał rumiane, r pełne zakłopotania, jak gdyby za każdym stąpnięciem zmiażdżyć mógł celanową miseczkę, za każdym zaś powstaniem uderzyć głową w wer żyrandol. Ksiądz-franciszkanin V. potrafił podczas jego wywodów mi całymi godzinami, pił powoli ulubiony gatunek czerwonego *Chianti* i cz tylko chrząkał wymownie i krótko, gdy opinie zebranych wydawały m nazbyt bezwzględne. Dotyczyło to przede wszystkim gwałtownych t młodego E., dziennikarza o pałających oczach i nieokreślonych ambic który, jak opowiadał mi B., po okresie mitreańskim stał się na rok żar praktykującym katolikiem, później na dwa lata wyznawcą Togliattiego c glądach aż tak sekciarskich, że starsi towarzysze kilkakrotnie próbo powściągnąć jego rewolucyjne zapały, następnie bywał egzystencja i członkiem federacji anarchistycznej, próbował narkotyków, lecz zwy tował po haszyszu i zraził się do nowej praktyki, wydał tom wierszy tytułem *Arivederci vita*, wreszcie ożenił się i nie widywano go odtąd w licach Piazza di Spagna. Znasz ich przecież — dodał B. na zakończeni nagle pojawiają się w znajomym kręgu miasta, zastajesz ich któregoś w literackiej kawiarni, młode, ładne kobiety, młodzi mężczyźni, nic o nie wiesz, widujesz ich na koncercie, na ulicy zaczynacie wymieniać po wienia, któregoś dnia jeden z nich przysiada się do ciebie w restau później składa ci wizytę i ponawia ją po jakimś czasie, później gubis z oczu i za kilka lat z trudem rozpoznajesz w otyłym małżonku ko o tlenionych włosach i grubych rękach; w twojej kawiarni siedzą już w czas nowi młodzi, równie buntowniczy, choć moda zmieniła się i nie teraz rozwichrzonych czupryn, tylko spodnie wąskie jak rura od pie i wyrzucone na wierzch kolorowe koszule, ty zaś jesteś starszy, słyszys niedbale wymieniają twoje nazwisko swoim ślicznym pannom, ale w czego się trzymać, przyjdzie południe, kiedy znikną również i oni w r cielskich domach, którymi gardzą teraz trochę dla mglistej zasady i tr z okrucieństwa młodości, ich obecność w przestrzeniach artystycznego ry nigdy nie jest zbyt długa, odejście ich łączy się z jakimś nieznanym ci czarowaniem, mogą zresztą Bogu dziękować, że nastąpiło tak wcześnie złamało reszty życia, mieszkania nad sklepami czekają cierpliwie, przyj marnotrawnych synów, córki wychodzą za mąż, niebu niech będą d koniec.

E. był z tamtej strefy, nie zdziwiło mnie to zresztą, jego nieautentyczność
ziła już wówczas, kiedy przychodził na mitreańskie wieczory, nadymając się
strojąc filmowe miny Sherlocka Holmesa. Poczucie mniejszego znaczenia
ybuchało zeń hałaśliwie i wojująco, wtedy uważałem to jedynie za śmieszną
zywarę, dziś, gdy bliżej poznałem podobnych młodzieńców i przekonałem
ę, do czego mogą być zdolni jako pryncypialni krytycy i państwowi referen-
kultury, umiałbym pewno na ten temat powiedzieć trochę więcej.
nie dysponował jednak w owych latach obszerniejszym polem działania,
itra nie tak duże dawał zadośćuczynienie i chyba to głównie urzekało nie-
uczoną wyobraźnię E., że pokonany mniejszy bóg, uwięziony w głębokim
chu pod złotymi ołtarzami bazylik, nagle okazać się mógł czymś lepszym
szlachetniejszym od zwycięskiego kultu, który odebrał mu sakramenty,
zbawił świątyń i skazał na zapomnienie. Było to paradoksane, ale nie
ogłem pozbyć się myśli, że E. przychodzi słuchać Salvina z głuchą nadzieją,
wszystko naokoło jest *od początku* nikczemnym oszustwem, o czym nie
nieszkają niebawem przekonać się ci wspaniali i pewni siebie ludzie,
órym zazdrościł i których nienawidził, bo uzmysławiali mu beznadziejną
zeciętność jego rodzicielskiego domu, gdzie wszyscy jedli do syta i wy-
zdżali co roku na wakacje, ale żadna z kobiet nie przypominała wysmu-
ych aktorek z amerykańskich filmów, nikt nie miewał skandalicznego
mansu z głośną paryską kurtyzaną, nikt wreszcie nie marzył o sławie
eksykańskiego króla bawełny, wpływowego kardynała, sławnego cyklisty.
itra był dla E. bogiem protestu, uświęcał niepokój i uskrzydlał rezygnację,
urpacją była bazylika świętego Piotra, wywłaszczeniem była via Veneto,
zie eleganccy portierzy wielkich hoteli podbiegali do przystających samo-
odów, *od początku* ciążyło nad tym czyjeś podstępne działanie i oto
zbawiono go wszystkiego, jego, najświetniejszego z kochanków, który
żał z przejęcia oczekując swej kolejności w tanim burdelu, jego, najbardziej
alentowanego z pisarzy i mówców, który zadowalać się musiał opisywa-
em drobnych kradzieży w popołudniowym dzienniku i towarzystwem
arych redaktorów, opisujących w dłuższych artykułach większe przestęp-
wa i zabójstwa bardziej efektowne.

Któregoś wieczora wybuchnął, wykrzykiwał, że czapki frygijskie na gło-
ach zdobywców Bastylii to symbole znaczące, pamiętam, że użył wtedy
owa *odwet* (odwet zamurowanego boga prawości i dobrej wiary, odpła-
ciemiężycielom!), ksiądz V. chrząkał, Salvino uśmiechał się bezrad-
e, jego uniwersytecki asystent klepał E. po ramieniu i zachęcał do uważ-
ej lektury książki, której tytuł wymienił. Sam asystent był zresztą krewkim
zuciowcem, ale żarliwość jego wzruszeń nie mogła ulegać wątpliwości,
viat tego grubaska o piskliwym głosie mieścił się poza czasem powszech-
m, niszczenie przybytków Mitry piętnował, jakby odbywało się wczoraj.
gdy zabierał głos, ksiądz V. wychodził na korytarz, telefonował do znajo-
ych i długo nie mógł się z nimi połączyć. O, to była żelazna ręka — wołał
mczasem asystent Salvina i włoskie *ferro* dźwięczało w jego ustach jak
arkot złowieszczych bębnów, zapowiadających wykonanie wyroku. Trzeba
było widzieć, kiedy wypowiadał te słowa! Wyglądał wówczas na cudem
alałego kapłana, który oglądał rzeczy, od jakich cierpnie skóra i włosy
ają dęba. *Mano di ferro!* Ręka, która rozbiła alabastrowe postumenty Diany,

nie zadrżała przed cokołami Jowisza, strąciła z wysokich kolumn posąg cezarów! Kiedy przechodził do mitreów Ostii, w oczach jego zapalały s iskry wzruszenia, aż urywał w połowie zdania i siadał w krześle rzucaj krótkie spojrzenie na profesora.

Salvino umarł w zeszyłm roku — oznajmia wieczorem B. Na ścianie na jego biurkiem wiszą jeszcze reprodukcje, na których Mitra zabija byka, Cy bela króluje na tronie pomiędzy dwoma lwami, Atis zaś stoi nad stade owiec z tympanonem w jednej ręce i laską pasterską w drugiej, ale wszystk to nie ma dla gospodarza większego znaczenia, stare dzieje, dalszy ciąg un wersyteckich wtajemniczeń, nie ma czym zaprzątać sobie głowy.

Rzymski pisarz chciałby raczej dowiedzieć się o sprawy w Warszawi tamte obydwie tradycje artystów, ta z żywota Franciszka Villona i ta z zamk San Angelo, są martwe, B. mówi o tym jak o śmierci Salvina, rzeczowo i b wahania. Z linii Villona jest Prévert, to estrada i niewiele więcej, z tamt tradycji, nie uwzględniając oczywiście siły talentu — zastrzega się — byłb architektoniczny konkurs na rządowe więzienie w Madrycie albo malowid w niemieckim pałacu sprawiedliwości lat trzydziestych, można to sobie zn komicie wyobrazić, *passons,* nie jesteśmy grabarzami.

Klerkowie i moraliści — dodaje — pewno, że można machać na to ręk ale to jest jednak sprawa z dalszym ciągiem, widać to także u was, jeśli s nie mylę. B. interesuje się praktyką, tylko praktyką i zwraca na to uwa za każdym razem, gdy podejmuje nowy wątek. Klerkowie i moraliści jedyne zagadnienie praktyczne współczesnej sztuki, nie zamierza tego uogó niać, ale tak to widzi. Czy napisze o tym w ankiecie miesięcznika? Oczywi cie, napisze. Współczesna literatura zdążać może jedynie w kierunku prz ciwnym abstrakcji, to również pierwszy warunek jej rozwoju, inaczej sam się unicestwi w nowym układzie stosunków. Czy fabuła to także estrad W pewnym sensie, tak. Ale to raczej rzecz wtórna, nie tutaj tkwi sedn sprawy. Najważniejszy jest kontakt dwu wyobraźni, czytelnicy stają s współtwórcami koncepcji świata, uogólnienia powstają nie na zasadzie p sarskich sformułowań, lecz gdzieś pośrodku, pomiędzy dwiema propozycjam Druga wychodzi od czytelników, strony niegdyś biernej, teraz współdziałaj cej. *Ora di lettore,* zegary wybijają godzinę czytelnika.

A poza tym istnieje sprawa klerka — wraca do poprzedniej myśli. W ka dym ciężkim okresie ożywa sprawa klerka; kiedy niebo spada nagle wierzący na głowy i drży uporządkowana ziemia poddana wyższym celom, klerk w chodzi z domu, żeby odbyć przechadzkę i, pomyśl proszę, ten spacer po mie cie jest triumfalnym przemarszem, godnym zwycięskiego marszałka. Dobr wieczór — kłania się klerk — uprzedzałem was i nie chcieliście słucha Dobry wieczór, jak się czujesz, mój drogi, mam nadzieję, że potrafisz ująć s w karby. Dobry wieczór, niecierpliwi i sprawiedliwi, byłem z dala od ty ziemskich głupstw, czy nie sądzicie, że zawsze warto poczytać Tacyta? A Sw toniusz! A dzieje kolebki naszej, boskiej Florencji, gdzie nieprzekupny S vonarola rozpalił któregoś wieczora kilka gorejących stosów i boski Sandr Botticelli z podziwu godną żarliwością wrzucił z tej okazji do ognia kilk swoich obrazów, uważając je za dzieła powstałe z podszeptu szatana? Wy za mujecie się Mitrą, Liwiuszem i Vasarim dla czczej zabawy, podczas gdy wyciągam wnioski i każdy niemal kolejny mecenat artystyczny, od boskie

Augusta poczynając, potwierdza niestety moje obawy. To my, klerkowie, stanowimy sztuki część istotną, renesansowe słońce, zanim zaświeciło Medyceuszom i Leonowi X, stanęło w celi Cyriaka z Ankony, w pracowni Pogii i w celi Pacciola di Borgo, w oknach ślęczących samotników, budujących ciągłość, bez której kultura nie znaczy nic.

Ale klerk współczesny niewiele ma wspólnego z charakterystyką, jaką wypisano mu w kwestionariuszach opętańczych, dyletanckich i dziewiętnastowiecznych — mówi B. Tradycyjne środowiska nie umieją również odróżnić nowego moralisty od nawiedzonego moralizatora przeszłości, nie rozumieją, że pomiędzy literaturą ludzką i antyabstrakcyjną, to jest linią Camusa a szkolnym pojęciem *littérature engagée,* które jest zbyt ogólnikowe, by mogło nas zadowolić, otwiera się przepaść, w jakiej, nic nie pojmując z tego, co się dzieje, hałasują nowatorzy kroju wiersza, apostołowie rzemieślniczego pomyślunku i martwej awangardy z poprzedniej epoki. Ci ostatni sieją trochę zamieszania, próbują zacierać hierarchie, ale są bezsilni, to przeszłość, ci przysięgli przeciwnicy gitarzystów udali się w rozpaczy na estrady i, nie miejmy co do tego złudzeń, zostaną tam na zawsze, w małych salkach, gdzie na bełkocących wierszopisów patrzą entuzjaści oglądania świata z perspektywy próżnujących drapichrustów i młodych dybikuflów. Klerk nowoczesny gardzi nimi, ten zna wartości i nie kolaboruje z niczym wątpliwym, jedynym artystą, w którym pokłada nadzieje, jest moralista, i tak dochodzimy do nowej sytuacji, obydwaj — moralista i klerk — działają w jednym kierunku, przeciw abstrakcji i opętaniu. Klerk pozbywa się niejednej z obaw, moralista, któremu zawierzył, nie ma w sobie nic z Savonaroli i nic z Kalwina, wieże klerków opustoszały podczas wojny i dawni mieszkańcy nigdy do nich nie powrócili.

Wyobrażenie o przeciwieństwie obydwu postaw jest z poprzedniej epoki — rozkłada ręce gospodarz — sądzę, że słuszniej jest mówić o postawach uzupełniających się, nowy klerk wybrał środowisko artystyczne, nowy moralista plac publiczny, pierwszy uciekł od abstrakcyjnych zgromadzeń i bezludnych mitów, drugi od literackiej dysputy o sprawach równie abstrakcyjnych i poza tym mało istotnych. Obydwaj tropią przecież swoją prawdę i wiedzą o tym; żadnego przesądzania, żadnych założeń niezmiennych, ani moralność otwarta, ani zamknięta, lecz badanie okoliczności, prawda Erazma po raz pierwszy utożsamiona z prawdą czterech ścian pokoju i czterech stron świata, oto nadzieja. Prawda jest niepodzielna — mówi jeszcze z pewnym zażenowaniem i zapala papierosa.

Jesteśmy na wysokim piętrze kamienicy przedmieścia, wieczorne niebo pełne jest gwiazd, naprzeciw błyszczy pod Niedźwiedzicą środkowa gwiazda starożytnych, promienny Arcturus. We wszystkich rozmowach powtarzało się to samo i nieodmiennie przywodziło na myśl twarze warszawskich przyjaciół i biały posąg Berniniego w Villa Borghese. *La Verita.* Prawda jest niepodzielna — mówi B.

Niech pan nie wierzy, jeśli będą panu zaprzeczać — uśmiechał się znakomity Vittorio C. Obsesja tego wieku jest obsesją prawdy, stąd tyle szaleństw, poszukiwacze absolutów bywają roztargnieni, czasem następują panu na nogę, czasem wyrzucają pana z pędzącego samochodu, nic o tym nie wiedząc: otworzyli drzwiczki, żeby wyrzucić starą gazetę i stało się, nie

zdążył pan nawet krzyknąć. Ostatnio zainteresowania ich zwróciły się ku żyjącym jeszcze ludziom, śmiertelni niepokoją ich z powodu ślepych przywiązań do pewnych form spędzania czasu na ziemi, ci niewdzięcznicy lubią mianowicie obżerać się i stroić, poza tym żenią się, mają dzieci, przez radio słuchają jedynie muzyki rozrywkowej, gapią się bezmyślnie w telewizyjne ekrany, podróżują nie wiadomo w jakim celu, widok grubej książki wywołuje w nich głęboki smutek i niezmierne pragnienie ziewania. Oczywiście, nie zamierzam tego uogólniać, być może, iż w pana ojczyźnie jest inaczej, wydaje mi się jednak, że ostatnie lata zaznaczają się w psychice młodego pokolenia w sposób dość podobny, panna Sagan ma literackich krewnych na całym świecie, czy nie sądzi pan doprawdy, że jest o czym pomyśleć, mój panie?

Vittorio C. mieszkał w nowej dzielnicy, którą chlubili się włoscy architekci, naprzeciw zawieszonego nad biblioteką obrazu Braque'a otwierało się okno ukazujące zielone ogródki via Parioli, w pokoju panowała atmosfera zamożności, z jaką standartowe mieszkanie B. nie mogło rywalizować. B. zaczynał w biedzie południa, jego rodzice nigdy prawie nie pisali i równie rzadko czytali, C. pochodził ze starej rodziny weneckich patrycjuszy, jego pracowitość i ambicja zdumiewały, był pisarzem, bo tak mu się podobało, w jego duży talent nie wątpił zresztą nikt, ani wtedy, gdy faszystowskie ministerium zaliczyło jego twórczość do gnuśnych dzieł zgniłego dekadentyzmu, ani później, gdy w latach wojny podlegał administracyjnym represjom, ani po wojnie wreszcie, gdy sława jego rozniosła się po świecie. Była to sława talentu i charakteru, wszystkie te trzy rzeczy — sława, talent i charakter — zdawały się przychodzić mu lekko, nie był steranym weteranem ani zgorzkniałym bojownikiem, ani wreszcie moralistą rozczarowanym do idei młodości; reprezentował żywą inteligencję sprzymierzoną z osobistą uczciwością, na ziemi złamanych losów ludzkich było to wyjątkowe i godne szacunku, ten człowiek wierny sobie i swemu powołaniu wzbudzał podziw, nie imało się go żadne z okropieństw; gdy padało jego nazwisko, prostowano się w krzesłach. Siedział przede mną, barczysty i wysoki, w zapinanym pod szyją swetrze, przywodził na myśl oficera marynarki na urlopie, twarz miał ogorzałą, o kanciastych rysach, mocno zarysowanych szczękach i wysuniętym do przodu szerokim podbródku, jego wielkie dłonie leżały nieruchomo na sterczących nad fotelem kolanach, oczy zdawały się gotowe do oglądania wszystkiego, co istnieje, były mądre, czujne i trzymane na uwięzi w sposób doskonały, były żywe i nieprzeniknione, C. mógłby cierpieć, ale one i wtedy byłyby zapewne w stanie zachować swój spokojny i skupiony blask, zwieść najbystrzejszego z fizjonomistów, zamknąć się w bólu dopiero w samotności, gdy w pobliżu nie ma nikogo. Kiedy C. pyta: *czy nie sądzi pan, mój panie,* oczy nie biorą w pytaniu żadnego udziału, to para doświadczonych wyżłów, nieporuszonych i oczekujących pierwszego wezwania. Kiedy C. mówi po chwili: *dziewiętnasty wiek jest przeszłością,* wyżły zdają się nasłuchiwać, zdanie podobnie zaczęte kończyło się czasem w sposób nieprzeczuwany. Ale tym razem sprawy idą swoim ustalonym porządkiem, znajomym jak platany na via Parioli i okładki książek w bibliotece.

Sondaż literacki nowego społeczeństwa lat pięćdziesiątych nie został jeszcze przeprowadzony — ciągnął C. To praca pionierska, przynajmniej u nas, pio-

nierska i samotna, wszystko zmienia się z roku na rok, ta młodzież niespokojna, sentymentalna i zrywająca z wyobrażeniami tradycyjnej polityki jest tylko jednym ze świadectw, dziewiętnastowieczne mity leżą w gruzach.

Ależ tak, widzę to dobrze — odpowiedział jeszcze — *teddy boys* starego kontynentu są dziećmi nostalgii, to prawda, ale to nostalgia w typie kardynała de Retz, poczucie bezpowrotnego znikania dawnego świata. Rówieśnicy panny Sagan również w istocie rzeczy do niego należą, to ostatnia może próba ocalenia jego ginącej romantyki, detektywi z powieści kryminalnych byli błędnymi rycerzami wielkiego miasta, *comicsy* przedłużały legendę kowbojską, ci wreszcie są protestem przeciw uporządkowaniu społeczeństw, które okazać się może koniecznością i przybrać formy trudne do przewidzenia.

Jedno przecież widać wyraźnie — dodał — głosy Einsteina i Tomasza Manna były głosami świeckich papieży, z mas ujednoliconych technicznym standartem wyłoniły się grupy intelektualne, te grupy są potęgą. Oczywiście, nie zawsze mogą one rozwijać się swobodnie jako siła moralna, ogranicza je obawa, z lewa i z prawa zagrażają im uniwersalne powielarnie szczęścia, zagraża również kościół, opętani gotowi do palenia książek, bynajmniej nie zaprzestali swej działalności, służba ludzkiej prawdzie — padło wreszcie to słowo — nie jest lekka. I jest samotna. Bohaterami tego czasu są samotnicy, nie tylko Einstein, lecz również Chaplin, mały człowiek w meloniku, który, kręcąc laseczką i snując marzenia, idzie przez Paryż, Londyn i Rzym. Loty kosmiczne wprowadzić tu mogą poza tym wiele poprawek, ani jedna z tyranii nie wytrzyma prawdopodobnie konfrontacji z czasem umownym i wyzwoloną wyobraźnią, są to rzeczy nieobliczalne, *l'amor che muove il sol e l'altre stelle* — uczy poezja, która zawsze przecież była praktyczną filozofią. No i jeszcze kłania nam się pan de Tocqueville, ale i tak ten kruchy kontynent okazał się na podziw trwały, czy nie uważa pan, mój panie, że pogrzeb odprawiany staremu kontynentowi jest uroczystością przedwczesną i co najmniej pochopną?

Lecz wszystko to pokaże czas — westchnął w korytarzu.

Cierpliwość — mówił Enrico M. — *Patience des lettres.* Siedzieliśmy w głębokich fotelach, M. palił fajkę, na ścianie przed nami rozwieszone były obrazy, M. był nie tylko pisarzem, lecz także malarzem, na płótnach i na kartkach jego książek biedowało pod wielkim słońcem włoskie południe. Zingollaro — pokazywał ręką na fotografię zmarłego poety-przyjaciela — powiedział kiedyś o wspólnocie w wyrażaniu świata, przebywał wówczas w więzieniu i czytał książki towarzyszom niedoli. Było to tuż przed wojną, w sztuce włoskiej zaczynały się nowe rzeczy, od *seicento* nie mieliśmy właściwie literatury zaangażowanej. Ale wspólnota ekspresji nie może być sumą identycznych poglądów, byłoby to zbyt duże ryzyko, otrzymalibyśmy może wielką abstrakcyjną prawdę albo równie wielkie kłamstwo; oczywiście, działając w dobrej wierze, ale nie zmieniłoby to w niczym kiepskiego rezultatu.

Wywody B. o moralistach i klerkach przypomniały mi opinię Enrica o miejscu artysty we współczesnym świecie. Pogranicze — oznajmił. Pomiędzy codzienną działalnością a czystą sztuką, w samym środku, inaczej niesposób dostrzegać i pracować. Są tacy, których nauczono śmiać się ze złotego środka,

ale nie ma na to rady, niektórzy nawet zstępując do grobu głupio się śmiej jest to w końcu ich sprawa prywatna.

Również i on interesował się Warszawą, był łagodnym człowiekiem o ory ginalnej, choć przetrzebionej trochę wyobraźni, czystym sercu i najlepsz woli. Wydawał się przecież miękki i podatny na wpływy, patrząc nań przeno siłem go w myślach w sytuacje, których nie znał i nie rozumiał, czyniąc t odczuwałem przykrość, nie umiałbym bowiem jednoznacznie określić jeg miejsca w trudnym świecie, gdzie pojęcia działalności i sztuki czystej okazuj się czasem zawodne i wyszukiwanie środka pomiędzy nimi bywa wówcza czynnością mało owocną.

Praktyka — powiada B., kiedy powracamy po kolacji do przerwane rozmowy. Każdy przechodzi na sobie samym historię ludzkości i histori literatury. Osobiście nie doradzam nawet przy wyborze krawata, cóż dopier przy owym wyborze definitywnym, o którym napisano ostatnio tak wiel stronic, zastanawiających swą potoczystością. Świadomość pragnie się utoż samić, człowiek zaniepokojony własną samotnością postanawia wmieszać si w tłum, wszystko to bardzo ładne i słuszne, ale na bulwarze Saint-Germain U was na Nowym Świecie nie ma się na przykład wieczorem gdzie wmiesza wszędzie jest pusto, we Florencji wieczorem także jest pusto; oczywiści argumenty takie byłyby mało poważne, tylko że nie są to argumenty, lec skromne uwagi na marginesie filozoficznej metafory, poczynione poza tyn z punktu widzenia pisarza, nie zaś filozofa, który bez uogólnień pracować ni może. Pisarz natomiast może, samotność jest sprawą pisarską, jeśli to kom nie odpowiada, może przejść do baletu, tam są zgrane i ładne zespoły.

Nie, nie mamy grup literackich, to fikcja — oznajmia jeszcze. Estrada dl początkujących albo złuda własnej szkoły dla postarzałych apostołów. Mani festy artystyczne są bezsilne, pomiędzy dziełami sztuki a środowiskiem od biorców istnieje zbyt rozległy sceptyczny dystans, jedyne ugrupowania pi sarskie związane są z miastami, gdzie działają i wydają swe publikacje Pisarze nasi zawdzięczają wszystko sobie samym, własnej indywidualnośc i postawie, do żadnej grupy nie należą Ungaretti, Quasimodo i Montale, d żadnej grupy nie należy Moravia. Nie, nawet nagrody nie wpływają u nas n podniesienie się nakładu książek, zupełnie inaczej niż we Francji. Środowisk artystyczne jest rozproszone, w opinii publicznej liczą się tylko pisarze-mo raliści i ludzie filmu, sława wybitnych poetów bywa cicha i skromna. Inn nadal uprawiają z uporem swoje młodzieńcze ćwiczenia i coraz bardzie przypominają cyrk wędrowny, który popisuje się przed pustą widownia lata minęły, wszystko to bezgranicznie jest bierne wobec historii, rzemieśl nicze i prowincjonalne, bez cienia nadziei; czasem wydaje się nawet, ż w kręgu tych ofiarnych desperatów spełnia się ostatnia godzina rzemieślni czego mecenatu, czasem odnosi się wrażenie, że śmierć mecenasa przeszła ni zauważona i pewne rzeczy zamówił później w jego imieniu szaleniec zbiegł z domu obłąkanych. Jedyne autentyczne zbliżenia artystów następują z po wodów politycznych i moralnych, inne wynikają z nieszczęścia i poczuci klęski, tylko wśród malarzy sprawy mają się nieco inaczej, wybierz si jednak na via Margutta, zobaczysz.

Wracam od B. autobusem, wysiadam na placu San Silvestro, nocą panuj tu jeszcze ożywiony ruch, nad główną pocztą pali się zielony neon, jacy

cudzoziemcy pytają policjanta o drogę do fontanny Trevi i ruszają we wskazanym kierunku. Do *Firenze* dochodzę ciężkim krokiem, libijczyk jest osowiały i senny, kiwa mi głową i znów się bierze do wypełniania hotelowych wykazów, na schodach ukazuje się barman, posuwa się powoli i wygląda na zmęczonego, z jego porannej żywości nie pozostało ani śladu. W pokoju zmuszam się do zapisania kartki notatnika, postępuje to nieskładnie, zasypiam wreszcie i budzi mnie ze snu potępieńczy śmiech na korytarzu, otwieram drzwi, ale nie ma już nikogo, musiał to być któryś z młodzieńców przesiadujących w barze, z zaśnięciem idzie teraz o wiele gorzej, słyszę warkot przejeżdżającej ulicą lambretty, pod oknem przystanęli dwaj podochoceni przechodnie, wyraźnie dobiega każde ich zdanie, rozmawiają o jakiejś Annie Marii, jeden wymawia to imię z przyciszonym chichotem, drugi nalega, by mu ją przedstawił, odchodzą wreszcie i znowu przystają, nie, nie jest to dialog dyskretnych mężczyzn, nie może być co do tego wątpliwości. Zapalam lampę, otwieram *Żywot Augusta,* próbuję czytać, *starał się wywołać wrażenie, jakoby wzrok jego miał nieco boskiej siły, w wieku starszym na lewe oko widział gorzej, uskarżał się też na pęcherz.* Rozmówcy wracają, Anna Maria ma dwadzieścia lat, najwyżej dwadzieścia — zapewnia jeden, drugi zaczyna piosenkę neapolitańską, libijczyk interweniuje, przed hotelem zatrzymuje się samochód. *Talenty swego wieku popierał wszelkimi środkami, głośnego odczytywania utworów słuchał życzliwie i cierpliwie, nie lubił jednak, aby o nim pisano. Dał zlecenie pretorom, aby nie pozwolili szargać jego imienia po literackich zawodach.* Dalsze części księgi nie nadają się do nocnej lektury, kończę ją na czasach Tyberiusza, *żaden dzień nie minął bez zgładzenia człowieka, oskarżano i skazywano wielu wraz z dziećmi, nawet dzieci stawały się oskarżycielami,* płynie to jak nie kończąca się litania skarg, na wieżach kościelnych bije godzina, mruczy winda, od Panteonu zbliżają się kroki zapóźnionych, mówią szeptem, któryś pogwizduje melodię ze *Świateł rampy. Zabroniono obchodzić żałoby rodzinom skazanych na śmierć, uchwalano nadzwyczajne nagrody dla oskarżycieli a niekiedy dla świadków, nie odmówiono wiary żadnemu z donosicieli, wszelki zarzut uważano za powód do kary śmierci, nawet kilka najniewinniejszych słów. Zarzucono poecie, że w swej tragedii obrzucił obelgami Agamemnona, zarzucono historykowi, że nazwał Brutusa i Kasjusza ostatnimi Rzymianami, wnet także zaczęto karać śmiercią pisarzy, a dzieła ich niszczono, aczkolwiek przed kilku jeszcze laty cieszyły się uznaniem i były głośno odczytywane w obecności Augusta.* Zamykam Swetoniusza, przeglądam katalog galerii Barberini, reprodukcja z Beato Angelico kojarzy się z tamtejszym kustoszem, który gorliwie prowadził przed malowidło wchodzących do sali i nieodmiennie opowiadał im tę samą anegdotę związaną ze środkową częścią tryptyku. Sąd ostateczny, Fra Angelico i dominikanie idą do nieba, franciszkanie i Fra Filippo Lippi do piekła. O Lippim miał opinię nienajlepszą i dawał to do zrozumienia. Madonna z Dzieciątkiem — oznajmiał z niedobrym uśmiechem — ale właściwie portret jego kochanki, Lukrecji, matki Filippina. Gaszę światło, w ciemnościach obracają się zwolna złote aureole Simona Martini, łagodnie skłania głowę *Magdalena* Piera di Cosimo, z portretu Brescianina spogląda szesnastowieczna kobieta w turbanie, teraz wszystko to zamazuje się trochę i krąży pod powiekami, młody ksiądz-przewodnik zatrzymuje prowincjonalną wy-

cieczkę francuską przed poliptykiem Giotta, ociera czoło chustką i wyjmuje *guide bleu,* mówi: oto święty Piotr, tu obok męczeństwo świętego Pawła, tutaj widzicie jeźdźców Apokalipsy, pójdziemy dalej, bo nie zdążymy; ale to już pinakoteka watykańska, na kopule San Pietro odźwierny pokazuje gospodarskim gestem okrągły plac Berniniego i szeroką arterię via della Concilazione, brakuje tu zieleni — oznajmia niespodzianie i spogląda na zdziwionych słuchaczy pewnym siebie spojrzeniem znudzonego estety. Ten na niższej kondygnacji używa sobie dowoli, wyciąga rękę ku zamglonej perspektywie miasta, wylicza: San Paolo, San Carlo al Corso, San Sebastiano, ktoś próbuje nieśmiało protestować, San Sebastiano chyba nie widać — wtrąca, ale zaraz milknie smagnięty obrażonym wzrokiem odźwiernego. Po wewnętrznym balkonie kopuły spacerują niemieccy turyści, jeden z nich zaznajamia towarzyszy z akustycznymi właściwościami tego miejsca, każde słowo wyszeptane z ustami przy murze roznosi się daleko, słychać je w odległości kilkunastu metrów, jeśli przystawić ucho do ściany; próbują więc, ten, który ich przyprowadził, mówi: Roma, San Pietro, Navicella, tamci powtarzają cicho i kiwają mu głowami. W bazylice angielski historyk sztuki krąży przed *Pietą* Michała Anioła, decyduje się wreszcie i oświadcza przystającym obok Francuzom: *jedyna rzeźba podpisana przez Michelangela;* oddycha z ulgą, poprawia siwe włosy, na jego czerstwej twarzy pojawia się zakłopotany uśmiech, powiada im: *mais je vous laisse en paix* i po chwili odchodzi bez słowa. W pinakotece, w sali, skąd młody ksiądz wyprowadza swych parafian, niespodzianie myli się Bedeker, *Żywot świętego Stefana* malował nie Lorenzetti, lecz Bernardo Daddi, ach *signore,* przewodniki niewiele są warte — mówi kuśtykający woźny z galerii Corsini, którą dzięki wstawiennictwu B. oglądam w godzinach, w jakich nie wpuszcza się zazwyczaj zwiedzających, woźny z Corsini wypowiada się o starych mistrzach z zaskakującą poufałością, w ciągu kilkunastu lat pracy wiele się o nich musiał nasłuchać, ale sztuka malarska nie zdaje się sprawiać na nim większego wrażenia, wypite wino uczyniło go nazbyt swobodnym, prowadzi mnie z sali do sali, hałaśliwie otwiera drewniane okiennice, wygłasza nie kończące się komentarze. Zupełnie świeckie — oznajmia niedbale przed *Vergine Gitana,* Murilla; oczywiście, nie jest to Beatrice Cenci — mówi szyderczo przed portretem Guido Reniego — tę samą młodą osobę zobaczyć można także na innych jego obrazach; bardziej architektoniczne niż malarskie — uśmiecha się z wyższością koło pejzaży Canaletta. Teraz zaczynają się *bamboccianti,* najładniejsze z wszystkiego ramy, *baracca di barocco.* W westybulu, gdzie palimy papierosy, dostaje czkawki i kilka razy pieje jak kogut, opowiada, że *Narcyza* Caravaggia przeniesiono do Barberinich, opinie o innych muzeach wygłasza tonem właściciela restauracji, natrząsającego się z konkurencyjnego lokalu: ściągają tam przy wejściu po pięćset lirów, zabrali nam (brzmi to jak *ukradli) Martwą naturę* i *Narcyza,* zabrali El Greco, zabrali Holbeina. Trzęsie przy tym rudą głową i przewraca oczami, na chwilę traci oddech i trzęsącą się ręką rozpina guzik pod brodą. Kiedy wychodzę, zaryglowuje drzwi, pozostaje sam jeden w wielkiej galerii, z ulicy widzę jeszcze, jak zamyka ostatnią okiennicę.

Znowu zapalam i gaszę lampę, stuka zegarek na nocnym stoliku, przywoływane wspomnienia zagęszczają się; Wenecja świeci złotem mozaik, w górze

otwierają się plafony Farnesiny i kaplicy Sykstyńskiej, Judyty ukazują ścięte głowy Holofernesów, defilują męczennicy w złotych i srebrnych aureolach, umiera dziesięciu przebitych strzałą świętych Sebastianów, patrzy wśród nich dziewczęcymi źrenicami młodziutki Sebastian Reniego, mierzy ostrym spojrzeniem bizantyński Sebastian-brodacz z San Pietro in Vincoli, krzywi boleśnie usta najpiękniejszy ze wszystkich, wenecki Sebastian Mantegnii. Czerń z Ca'd'Oro uspokaja, krążące pod powiekami złoto-czerwone plamy powoli gasną, budzę się z obawą, że przespałem przedpołudnie, siadam na łóżku.

Jak pan spał? — pyta na dole libijczyk. Ciągle jeszcze wieje — dodaje — niestety, wieje już trzeci dzień, prawie jak na pustyni, niezadługo beduini zaczną mordować swe biedne małżonki. Uśmiecha się blado, zauważam nagle jego ziemistą cerę i worki pod oczami. Ale powiedział wyraźnie: trzeci dzień; jeden z naszych gości zaniemógł w nocy, bardzo nieprzyjemna sprawa, serce i coś tam jeszcze, doktorzy, depesza do rodziny, komplet. To ostatnie słowo zwrócone jest do ubogo ubranego mężczyzny, który wszedł do hallu i wzruszając ramionami zabiera się do wyjścia. Musi pan wiedzieć, że dawno już nie było tak silnego sirocco, trzeci dzień żyję walerianą — pokazuje z daleka ciemną buteleczkę. Ale dzisiaj się to chyba skończy, miejmy nadzieję, wszystko się przecież kończy — uśmiecha się znowu i przeciąga ręką po spoconej łysinie. Na Largo Argentina ktoś łapie mnie za marynarkę na skraju jezdni, zielony Fiat zatrzymuje się ze skowyczącym zgrzytem hamulców i młody człowiek, który wysiadł z wozu, kieruje do mnie kilka zdań podniesionym głosem. Krzyczy zresztą dialektem i połowy nie rozumiem, policjant każe mu wsiadać i odjeżdżać, wstępuję na kawę. Sirocco — mówię znajomemu kelnerowi — trzeci dzień, to długo. Wieje — potwierdza — paskudna pogoda, nie ma czym oddychać. Idę w stronę placu Weneckiego, skręcam w Corso Umberto, zatrzymuję się na piazza del Collegio Romano, niedaleko biblioteki polskiej, w której zacna pani L. pożycza mi od kilku tygodni krajowe czasopisma. Zaczyna padać, powietrze jest wilgotne i lepkie, palce kleją się do trzymanego w dłoni katalogu; kiedy wchodzę do przedsionka galerii Doria-Pamphili, deszcz trochę się wzmaga, są to ciężkie pojedyncze krople, pozostają po nich oddzielne ślady na wyślizganych kamieniach.

Ostatnia galeria rzymska, jaką odwiedzam, należy do najbardziej kapryśnych, otwiera swe wrota trzy razy w tygodniu i nawet wówczas czynna jest tylko parę godzin. Zachowano tu dawną dziewiętnastowieczną ekspozycję, obrazy wiszą w trzech szeregach, jedne nad drugimi, w niektórych miejscach panuje półmrok i nie wszystko można zobaczyć, w jedynym bodaj jasnym korytarzu, obok wielkich zwierciadeł w złoconych ramach, wisi kopia Joanny Aragońskiej; po drugiej stronie, w rogu, błyskają nagle w snopach światła ręce *Innocentego X* Velasqueza, lśni czoło, świecą papieskie szaty, to ołtarz galerii Doria, promieniujące majestatem i spokojem lustro władzy, w którym zdaje się jeszcze przeglądać stare słońce Madrytu i Romy. W tej galerii oglądam po raz ostatni obraz Piotra Breughla degli Inferni, to pejzaż w śniegu, widzę w tym znaczące pożegnanie przybysza z północy, który niebawem powróci pod swe surowe niebo; tutaj żegnam ostatnią rzymską *Giuditta colla teste di Oloferne* i po raz ostatni staję przed Magdalenami rzymskimi, z których jedna jest kopią Tycjana, drugą zaś malował być może

Caravaggio; tutaj, zadzierając głowę ku górze i mrużąc oczy, raz jeszc oglądam Madonnę Bellini'ego, w zielonym tle, przypominającą wenec *Madonna degli alberelli;* tu wreszcie zatrzymuję się znowu przed malowidła sieneńczyka Giovanni di Paolo i, wychodząc, rzucam ostatnie spojrzen na miększe od snu pogodnego i łagodniejsze od letnich zmierzchów ma pejzaże Claude Lorraina. Zamykamy — wołają już od wejścia. Zamykam panie i panowie.

Przed bramą czeka na mnie B., jedziemy do pałacu sztuki współczesne samochód zwiększa szybkość na arteriach prowadzących w kierunku Pinci pozostawiamy go pod wielkimi piniami Valle Giulia, przed schodami muzeum Nowe malarstwo z międzynarodowej wystawy czyste jest i uporządkowan zabiorę stąd pamięć o jasnych przestrzeniach pełnych światła, choć począ kowe wrażenie nie należy do podniosłych, pod oszklonym dachem pierwsz sali, do której wchodzimy, wszystko wydaje się odblaskiem pracowni pary kich, rzymscy postkubiści, rzymscy *abstraits.* Wkrótce jednak w prostokątac płócien o podobnych wymiarach pojawiają się rytmy przykuwające uwag nocna Sycylia i martwa natura z białym dzbanem Renato Guttusa, namiętn i gęste układy Birellego, jego pejzaż wytworny *Porto Buso* i budzą ciekawość spiętrzenie kopuł Wenecji, uroczy Cagli, delikatny Turcato, po godny Esteve, niepokojące i dynamiczne, żółto-czarne bryły Fontany, prec zyjny Santomasso. Są i artyści spoza Włoch, stary znajomy Pignon nie z przestaje poszukiwań, ryży paryżanin wystawia tym razem kompozycje sta ranne i słoneczne, jego *Port w Ostendzie* sprawia przyjemność oczom. Je wreszcie nie do zapomnienia obraz Matty, nazywa się *Con quest' occhiate.* jego żarzące się czerwienie powstały w środku tego wieku, w drżeniu nocnyc neonów wielkiego miasta i lśnieniu deszczowych asfaltów, w jazgocie jezd i zmienności zapalających się kolejno sygnałów. Nakładają się tam na sieb niepokój i oczekiwanie, ta czerwona ciemność wiruje jak wielki bąk, wśró świetlnych konstrukcji błyskają w niej i gasną pasiaste markizy kawiar trąbki jazzowej orkiestry i szyby samochodów, ale nic nie jest nazwan z imienia, ani jedno z pojęć oderwanych od tej rozedrganej materii nie wspo maga niemej wizji, ten świat zamknięty jednym spojrzeniem i stworzon z natchnioną siłą przekonuje o konieczności swego powstania, dzieło to po zostaje dla mnie objawem sztuki, która uprawniona jest nosić godność nowo czesnej, nie odczuwam też konieczności wyboru pomiędzy nią właśnie a malar stwem Wenecjan, sztuka — jak powiada B. — jest jednym blokiem, ciągle zby mało rzeczy lubimy, zbyt często przyjmujemy jedno rozumowanie zamia przyjąć kilka, jeśli są równie uzasadnione, jesteśmy niecierpliwi, zbyt zachłann w próbach niemożliwych rozstrzygnięć i nazbyt niechętni w próbach zrozu mienia.

A mści się to na najsłabszych i najmniej przygotowanych — mów siadając za kierownicą. Najpierw zawierzają młodzieńczej hipotezie tuz który dawno już pomaszerował dalej i zapomniał o tym powiedzieć, ukła dają z tego reguły warsztatu i giną w pojedynkę, później układają grupow manifest i giną zespołowo, ocala się z katastrofy jeden lub dwu, reszta idz na dno. I, powiedzmy to wreszcie, bełkocą idący na dno, nigdy inni, nigd idący dalej, do nowych pewno goryczy i nowych klęsk, ale przynajmniej n nowo zawinionych i łudzących nadzieją, bez której żyć nie można i pracowa

nie warto. Solidna edukacja klasyczna B. wywarła nań wpływ przemożny, jego włoskie słowa, wypowiedziane na ruchliwej jezdni zapchanej samochodami, brzmią niby okrzyk samotnika z Vinci. Czemu się trudzisz, Leonardo? Zamyślony młodzieniec wspina się po dawnemu ku pieczarom Monte Albano, przystaje, spogląda w dół, na zieloną dolinę Lukki, życie całe będzie szukał swojej boskiej i ludzkiej prawdy, nazwie ją przewodnią gwiazdą, patrząc w jej wysokie światło zada sobie pytanie, na które odpowiedzi nie ma. *Nagle zbudziły się we mnie dwie siły: strach i pragnienie, strach z powodu groźnej, ciemnej jaskini, pragnienie, by zobaczyć, czy tam wewnątrz jest jaka rzecz przedziwna.* Tak to widzę — kończy B. — i nie sądzę, by wiek kosmicznych podróży wyrzekł się tych zasad. Jak długo jesteśmy, jak długo będziemy.

Na via Margutta idę sam, o czwartej rozpoczyna się tu poobiednie ożywienie, nic jednak nie rozprasza smutku, jaki wieje z zastawionych eksponatami murów, nad którymi transparent woła czerwonymi literami: *VI MOSTRA D'ARTE VIA MARGUTTA.* Wystawa uliczna trwać będzie trzy dni, jest dokoła tego trochę hałasu w prasie, nie brak i ambicji, Montmartre nazywany będzie wkrótce paryską via Margutta — przepowiada felietonista *„Messaggero"*, nie wydaje się to jednak ani możliwe, ani uzasadnione, w dwustu stoiskach na ulicy i w przylegających do niej dziedzińcach zgromadzono wszystko i wszystkich, od kilku poważnych artystów do tłumu pacykarzy, przedstawiających na swych malowidłach jelenia i łabędzie w parku a czasem panią na koniu, zadziwiająco podobną do amazonki, jaką w dzieciństwie oglądałem na kompozycjach artystów Ogrodu Saskiego, później zaś, i z mniejszym zachwytem, na olejnych płótnach mistrzów bulwaru Rochechouart. Jest to jedyna chyba wystawa, na której nie zastosowano kryteriów zawodowych, są tu i prawdziwi plastycy, i przygodni wydrwigrosze, z utalentowaną młodzieżą sąsiadują graciarze ogarnięci reklamową gorączką, wybitniejsi malarze zgrupowani są pod dachem, w salach *Associazione Artistica Internazionale,* gdzie nad ścianą centralną panują w głębokiej zieleni wesołe słońca pomarańcz Guttusa; na półpiętrze mieści się tam restauracja, rodzaj stołówki dla bywałych, napis kredą na stojącej na schodach tablicy głosi *PER I SIGNIORI ESPOSITORI PRANZO 650 L. FISSO,* wewnątrz panuje półmrok, świeci tylko szyba grającego automatu, siedzi tam kilku mężczyzn i obejmująca się para, słuchają melodii, którą przechodnie gwiżdżą coraz częściej pod oknami *Firenze,* w angielskim tekście powtarza się w niej włoski refren *Che sera sera,* desperacki i melodyjny. Na ulicy ożywiło się tymczasem jeszcze bardziej. panuje nastrój wesołego miasteczka w prowincjonalnym mieście, jakiś wypomadowany młodzieniec przygrywa na gitarze przed swym wspaniale wykaligrafowanym nazwiskiem i kupą szpetnych kiczów, inny rozdaje karteczki z adresem pracowni i zapewnieniem, że wykonane przezeń portrety odznaczają się niską ceną i artystyczną precyzją, jeszcze inny wydrukował wielkimi literami, przypominającymi reklamę ciastek na przedwojennej ulicy Twardej: *LUCISMO, EVOCAZIONI LUMINOSE ASTRATTE IN LIBERTA.* Obok owych niechlujnych ewokacji na rysunkowych kartonach, sporządza się profile za 300 lirów, śpiewają przy akompaniamencie mandoliny czterej *signori espositori* w kraciastych koszulach i czerwonych zawojach na głowie (piraci! — krzyczą chłopcy z okna naprzeciwko i wreszcie strzelają do nich z procy), toczy się dyskusja (dlaczego nie malujesz samodzielnie, dlaczego

kopiujesz? — naciera groźnie jakaś podejrzana banda na jąkającego się kurczaka, który stoi blady i czupurny przed kopią *Fornariny)*, przy narożnym domu rozłożył swój biwak mistrz reklamy *ANGELO BURBONE,* jego nazwisko powtarza się na kilkunastu transparentach i plakatach, *ANGELO BURBONE* jest również lirykiem, wielkie litery obwieszczają: *W MAJU 1955 Z INICJATYWY ANGELO BURBONE ROZPOCZĄŁ SIĘ RUCH POECI-MALARZE,* niżej zawieszono kilkanaście nastrojowych pejzaży z pianą morską, zmierzchem i księżycem, na stół wyłożono tomiki wierszy, jeden nazywa się *Słodycze i cierpienia,* drugi *Promienie Luny.* Przechodząc otrzymuję ulotkę rozpoczynającą się od słów: *BUM — BUM — BUM — ATTENZIONE — ATTENZIONE,* po przeciwnej stronie ulicy trafiam na jeszcze jedną rozmowę artystów, wysoki, łysiejący elegant próbuje zmiażdżyć neapolitańskiego samouka, który ma siedemnaście lat i krucze włosy i malując rodzinną zatokę umieścił swą podobiznę w czerwonej tarczy słońca. Twoje obrazy nie są młode i za mało w nich wyobraźni — wrzeszczy elegant. Dlaczego nie malujesz kwiatów? Dlaczego nie rysujesz śmielszą ręką?

Nie muszę malować kwiatów, odczep się — oburza się mały, ale milknie po chwili, przytłoczony słownictwem rzymskiego polemisty, który widząc to łagodnieje. Trzeba dbać o własną ekspresję — oznajmia z godnością. Obejrzyj sobie chociażby mój niewielki pejzażyk, to zupełnie co innego, oceń to zresztą sam, biedaku. Prowadzi go na podwórze, idę za nimi, zatrzymują się przed potwornym kiczem, przedstawiającym trzy drzewa suche jak śmierć i skromną polankę z pieńkiem pośrodku. *Ecco* — mówi zadowolony elegant i oblizuje wargi.

Na wąskiej uliczce prowadzącej ku via del Babuino stoją dwaj starzy malarze, nie biorą udziału w hałaśliwej krzątaninie, oparci o mur patrzą bez uśmiechu na stoiska młodszych. Na ich płótna nikt nie zwraca uwagi, choć nie są one ani lepsze, ani gorsze od dzieł Burbone; życie onieśmieliło ich, nie inicjują już żadnego ruchu, nie wierzą w manifesty, obydwaj dyskretnie wywiesili obok obrazów małe karteczki z adresami swych mieszkań, obydwaj stoją nieruchomi, w zniszczonych kapeluszach i wytartych paltach, wyglądają, jakby odczuwali chłód, jeden zgrabiałymi palcami wyjmuje paczkę papierosów z kieszeni marynarki i zaciąga się dymem, drugi spogląda ku niebu i niespokojnie wysuwa przed siebie dłoń. Znowu zaczyna padać, obydwaj odwracają powoli obrazy i zakrywają je plandeką, przebiega pirat z rysunkami pod pachą, zwiedzający śpiesznie zawracają ku via del Babuino, uliczki wyludniają się nagle i zapalają się na nich lampy.

Tego samego wieczora w dusznym i parnym powietrzu kołują smugi reflektorów ustawionych na piazza Colonna i grająca na placu wojskowa orkiestra zagłusza małe zespoły koncertujące w sąsiednich kawiarniach. Święci się rocznica powołania republiki, jutro wzdłuż via dell'Impero defilować będą oddziały wojska, przejadą artyleryjskie ciągniki i zadudni na bruku konna gwardia w złoconych kaskach. Wracając nocą do *Firenze* przypominam sobie nagle południe wojenne w wyzwolonym R. i dwóch sędziwych karabinierów, którzy rozpoczęli wówczas urzędowanie. Co to był właściwie? Początek państwa czy wznowienie jego ciągłości w odmienionej sytuacji, działanie starego nawyku, konieczność? Bo przecież ani pragnienie sławy, ani próżna nadzieja, ani wreszcie ambicja marnej władzy w małej

sadzie, gdzie nie ma obserwującej publiczności, nie odprawia się uroczystych ni zadośćuczynienia i nikt już nie liczy na szczęśliwe okoliczności.

A dwaj starzy malarze z via Margutta, zakrywający swe obrazy w ulewym deszczu i trwający przy nich jak niewzruszone pomniki własnych klęsk? Czy nie są niby kamienne atlasy, wspierające potężną budowlę, której nigdy nie ujrzą?

Służba jest służbą — powiada portier z *Firenze*. Pański pociąg odjeżdża ósmej rano. O której mam pana zbudzić, żeby nie było za późno?

Artur Międzyrzecki

Andrzej Kuśniewicz

14

Czternastki
wysuwają miękkie czułki
(od słowa — czuć albo przeczuwać.
Stąd ich czułość.)

Dodano bezpłciową jedynkę,
bezwąsego, mitycznego Adama
do feralnej trzynastki,
w trosce, by je uchronić
od fatum.
Może dlatego są bezpłodne.

Dojrzewają szybko,
przekwitając w skarlałe jabłuszka,
smutne twarzyczki postarzałych dzieci.

Śledzą kątem oka
roziskrzoną spiralę,
wysmukłą błyskawicę opętanej trzynastki.

Są jednak łagodne, więc milczą,
wierząc, że powstały z prostego rachunku:
z dwu czarno-srebrnych siódemek
złączonych białą dwójką.

Dlatego są właściwie grzeczną szachownicą.
Stąd —
ich pepitowe spodenki.

W nich
z laseczką w dłoni
przed siebie — w wieczyste pogody,
zataczając kółeczka

parzyste — nieparzyste
parzyste — nieparzyste.

44

Przymierzano do nich różne imiona,
ale gwiazdy nie umiały wróżyć,
bo są przecież nieduże i szare
i gdzie indziej
żyją sobie spokojnie,
zarabiając na skromne, ale pewne utrzymanie.

55

Nie wierzcie legendzie,
że to po prostu dwie piątki idące szeregiem.

Szczawiowe piątki
są gładkie jak groszek albo małe żabki
na porzeczkowych liściach,
a pięćdziesiątki piątki
są z innego gatunku i rzędu,
z epoki
saskich pasów —
a ich rozkwit,
to sześćdziesiąte lata ubiegłego wieku.

Są zawiesiste od lemiesza i szabli,
a jednocześnie wąskoskrzydłe,
jak grabarze-nieśmiertelniki.
Zuchwale pańskie w sobie,
zwłaszcza w barach i wąsach,
dlatego pewnie noszą tak chętnie
czamary i szamerowane bekiesze.

Ciekawe —
że w innym klimacie
bywają skalisto-srebrne i noszą czarczafy,
by w nich ukryć sprzysiężenia twarzy
długowąsych, dalmatyńskich górali,
mścicieli dawno zmarłej
Rzeczpospolitej Raguzańskiej.

Andrzej Kuśniewicz

Teresa Socha-Lisowska

JESIEŃ

O jesieni jesteś w mym sercu jak myśl o chorym
Dawniej tylko w nocy teraz i rano
Kiedy słońce już nie pasie trawek po zimnym deszczu
Jak sierotki stoją z nóżkami w wodzie .
W oknie gdzie bluszcz choruje w wazonkowym łóżeczku
Smutny mój mąż z rzęsami na mojej drodze

Gniady perszeron węszy opadły liść jak cukier na dłoni
Platony wozy w pantoflach pełne dukatów
Ach zapach chryzantem jest niby woń świec w moim ogródku
Gdzie można jeszcze ujrzeć leżące w trumnie lato

W aptekach staruszki siwe w kusych płaszczykach
Kupują konwaliowe krople w brunatnych flaszeczkach
Te staruszki tak kochają lato
I bez konwalii nie mogą go doczekać

A dzieci nieświadome pór roku i pory umierania
Ubrane w kozie skórki i pończoszki jak królicze łapki
Patrzą gdy garbaci dzwonnicy z Notre-Dame
Noszą węgiel do wysokich i ciemnych katedr

Musisz mi kupić na zimę małego kotka
Żeby puszczał motorek w lwim nosku
Kiedy pójdziesz do pracy o godzinie szóstej
I jest jeszcze ciemno i samotnie

POD KIOSKIEM

Tu konduktorki w czarnych spodniach
Trzymają chłopców swych za szyję
Czerwony obcas nad przechodniem
Przebija niebo niby sztylet

Chłopcy z zielonym źdźbełkiem w zębach
Bryzgają w trawę piwa resztką
Odchodzą w poprzek drogi rzędem
Z żałosną i plugawą pieśnią

Pod kioskiem stoi mała miłość
W amerykańskich pantofelkach
Różę zgubiła łzę zgubiła
Buzię ma białą jak muszelka

Teresa Socha-Lisowska

Jerzy Skolimowski

Z POEMATU „NARCYZ"

AGONIA

Odsuwam te wszystkie
furtki sufity

Uciszam rzeczy

Przechodzę przez wizerunki
przez ciała

Uchylam
jedno po drugim
nieba

milczące ukamieniowane
gęste spiętrzone
nieba odrzucone
i powracające by dokonać

Uchylam
blednące zwiastuny

Aż wreszcie

przezroczyste
rozchylone
zniewalające
coraz gęstsze

ostateczne

które mnie zatrzyma

lustro

ŚWIAT WOKÓŁ ŁÓŻKA

Mroźne połacie prześcieradeł
łąki i groble na kocu
Pejzaże pościeli

Zamglone niebo sufitu
z planetą żarówki
i ściana
Jakiś kres
namacalny
nieczytelny

Świat wokół łóżka
taki sam jak wszędzie

Kiedy spoczywa w łóżku władca
jest także królem kołdry

Kiedy chowa się tu zaszczuty
nawet poduszka szydzi z niego

Jerzy Skolimowski

James Joyce

ULISSES

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Majestatyczny i pulchny Buck Mulligan wynurzył się z wylotu schodó niosąc mydlaną pianę w miseczce, na której leżały skrzyżowane lusterk i brzytwa. Żółty, nie przewiązany szlafrok powiewał za nim lekko w łagod nym, porannym powietrzu. Uniósł miseczkę i zaintonował:

— *Introibo ad altare Dei.*

Przystanąwszy zajrzał w głąb ciemnych, kręconych schodów i zawo łał szorstko:

— Wejdź na górę, Kinch. Wejdź na górę, ty strachliwy jezuito.

Uroczyście ruszył przed siebie i wstąpił na okrągłą działobitnię. Odwróc się i po trzykroć poważnie pobłogosławił wieżę, okolicę i budzące się gór Później, zauważywszy Stefana Dedalusa, pochylił się w jego stronę i zacz kreślić w powietrzu szybkie znaki krzyża, bulgocząc gardłowo i patrząsaja głową. Niezadowolony i senny, Stefan Dedalus oparł ręce na najwyższy stopniu schodów i spojrzał zimno w błogosławiącą go, trzęsącą się, bulgocząc twarz o końskiej długości i nie przyciętych włosach, mających spoistość i barw jasnego dębu.

Buck Mulligan szybko zerknął pod lusterko, a potem zręcznie zakrył miseczk

— W tył zwrot — powiedział ostro.

Dodał tonem kaznodziei:

— Bo, to, o najmilsi, jest rzeczywista Eucharystynka: ciało i dusza i krev i pstryk. Powolną muzykę, proszę. Zamknijcie oczy, panowie. Jeszcz jedną chwileczkę. Jest mały kłopot z tymi białymi ciałkami. Uciszci się wszyscy.

Spojrzał z ukosa w górę i wydał długi, niski, nawołujący gwizd; poter czekał przez chwilę z napiętą uwagą, a jego równe zęby błyskały tu i ówdzi złotymi punkcikami. Chryzostomos. Dwukrotny, silny i przenikliwy gwiz odpowiedział pośród ciszy.

— Dziękuję, stary chłopie — zawołał żywo. — To zupełnie wystarczy. Wy łącz prąd, dobrze?

Zeskoczył z działobitni i zbierając wokół nóg luźne fałdy swojej szaty spojrzał poważnie na przyglądającego mu się Stefana. Pulchna, mroczna twar i posępna, owalna szczęka przywoływały na myśl prałata, opiekuna sztu pięknych w wiekach średnich. Przyjemny uśmiech pojawił się cicho na jeg wargach.

— A cóż to za szyderstwo — powiedział wesoło — to twoje niedorzeczne nazwisko starożytnego Greka.

Żartobliwym ruchem uniósł palec i śmiejąc się do siebie podszedł ku kamiennemu obmurowaniu wieży. Stefan Dedalus wynurzył się ze schodów, przeszedł za nim pół drogi i ze znużeniem usiadł na skraju działobitni, przyglądając mu się nadal, gdy opierał lusterko o obmurowanie i zanurzywszy pędzel w miseczce, namydlał policzki i szyję.

Wesoły głos Bucka Mulligana ciągnął dalej:

— Moje nazwisko też jest niedorzeczne: Malachi Mulligan, dwa daktyle. Ale ma helleńskie brzmienie, prawda? Zwinne i słoneczne jak sam jeleń. Musimy pojechać do Aten. Czy pojedziesz, jeżeli uda mi się naciągnąć ciotkę na dwadzieścia funtów?

Odłożył pędzel i śmiejąc się radośnie, zawołał:

— Czy pojedzie? Nędzny jezuita.

Urwał i zaczął się golić uważnie.

— Powiedz mi, Mulligan — powiedział Stefan spokojnie.

— Co, moje kochanie?

— Jak długo Haines pozostanie w tej wieży?

Ponad swym prawym ramieniem Buck Mulligan ukazał ogolony policzek.

— Boże, czyż on nie jest okropny? — powiedział szczerze. — Tępy Sakson. Sądzi, że nie jesteś gentlemanem. Boże, ci przeklęci Anglicy. Pękający od pieniędzy i niestrawności. Ponieważ przybywa z Oksfordu. Wiesz, Dedalus, to właśnie ty masz naprawdę oksfordzki sposób bycia. Nie może ciebie rozgryźć. O, to imię, które ci nadałem, jest najlepsze: Kinch, klinga noża.

Ostrożnie ogolił podbródek.

— Przez całą noc bredził we śnie o czarnej panterze — powiedział Stefan. — Gdzie jest futerał, w którym trzyma broń?

— Żałosny wariat — powiedział Buck Mulligan. — Czy miałeś stracha?

— Miałem — powiedział Stefan dobitnie i z rosnącym lękiem. — Na tym odludziu, w ciemności, z nieznanym mi człowiekiem, bredzącym przez sen i mamroczącym do siebie o zastrzeleniu czarnej pantery. Ty ratowałeś tonących. Ale ja nie jestem bohaterem. Jeżeli on tu ma pozostać, to mnie nie ma.

Zmarszczywszy brwi Buck Mulligan obejrzał pianę na brzytwie. Zeskoczył z podmurówki i zaczął pospiesznie przeszukiwać kieszenie spodni.

— Co za kurestwo — burknął.

Podszedł ku działobitni i wkładając rękę do kieszeni Stefana powiedział:

— Użycz nam smarkościerki dla otarcia brzytwy.

Stefan pozwolił mu wyciągnąć i ukazać, trzymaną za róg, brudną i pomiętą chustkę. Buck Mulligan dokładnie otarł brzytwę. Później, przyglądając się chustce, powiedział:

— Oto smarkościerka barda. Nowy odcień sztuki dla naszych irlandzkich poetów: smarkozielony. Można go prawie posmakować, prawda?

Znowu wdrapał się na podmurówkę i spojrzał w dal, ku Dublińskiej Zatoce; jego włosy o barwie jasnego dębu poruszały się nieznacznie.

— Boże — powiedział cicho. — Czyż morze nie jest tym, czym nazywa je Algy: szarą, słodką matką? Smarkozielone morze, mosznękurczące morze. *Epi oinopa ponton.* Ach, Dedalusie, Grecy. Muszę cię nauczyć. Musisz ich

czytać w oryginale. *Thalatta! Thalatta!* Jest ono naszą ogromną, słodką matką. Podejdź i spójrz.

Stefan wstał i podszedł ku obramowaniu. Przechylając się przez nie, spojrzał w dół, ku wodzie i ku pocztowemu stateczkowi, wypływającemu z wejścia do portu Kingstown.

— Nasza potężna matka — powiedział Buck Mulligan.

Oderwał od morza swe wielkie, badawcze oczy i zwrócił je ku twarzy Stefana.

— Ciotka sądzi, że zabiłeś swoją matkę.

— Ktoś ją zabił — powiedział Stefan posępnie.

— Mogłeś przecież, cholera, uklęknąć, Kinch, kiedy twoja umierająca matka prosiła cię o to — powiedział Buck Mulligan. — Jestem tak samo zimnokrwisty jak ty. Ale kiedy pomyślę o twojej matce, proszącej ciebie swoim ostatnim tchnieniem, żebyś ukląkł i pomodlił się za nią... A tyś odmówił. Jest w tobie coś złowrogiego...

Urwał i raz jeszcze namydlił lekko swój drugi policzek. Pobłażliwy uśmiech wykrzywił mu wargi.

— A cóż za piękny błazen — wymamrotał do siebie. — Kinch, najpiękniejszy z wszystkich błaznów.

Golił się gładko i z uwagą, w milczeniu, poważnie.

Stefan oparł łokieć na chropowatym granicie, przyłożył dłoń do czoła i spojrzał na wystrzępiony koniec rękawa swojej czarnej marynarki. Ból, nie będący jeszcze bólem miłości, zaniepokoił jego serce. Po śmierci przyszła do niego cicho we śnie: jej wyniszczone ciało, ubrane w luźną, brunatną suknię, w której złożono ją do grobu, wydzielało woń wosku i różanego drzewa; jej oddech, pochylający się nad nim, był niemy, pełen wyrzutu i lekkiego zapachu wilgotnych popiołów. Ponad wystrzępionym rękawem dostrzegał morze, które dobrze odżywiony głos za jego plecami pozdrawiał jako ogromną, słodką matkę. Pierścień zatoki i widnokręgu otaczał matowozieloną masę płynu. Biała, porcelanowa miska stała obok jej śmiertelnego łoża, zawierając w sobie zielonkawą, lepką żółć, którą wydarła ze swej gnijącej wątroby paroksyzmami głośnych, stękliwych wymiotów.

Buck Mulligan otarł brzytwę.

— Ach, biedna psia duszo — powiedział dobrotliwie. — Muszę ci dać koszulę i parę smarkościerek. A jak noszą się te portki z drugiej ręki?

— Pasują nieźle — odpowiedział Stefan.

Buck Mulligan zaatakował teraz zagłębienie pod dolną wargą.

— A cóż to za szyderstwo — powiedział z satysfakcją — powinny się nazywać: z drugiej nogi. Bóg tylko wie, jaka francowata pijaczyna je porzuciła. Mam jedną piękną parę szarych w prążki. Będziesz w nich wyglądał niesłychanie. Nie żartuję, Kinch. Wyglądasz cholernie dobrze, kiedy jesteś przyzwoicie ubrany.

— Dziękuję — powiedział Stefan. — Nie mogę ich nosić, jeżeli są szare.

— On nie może ich nosić — powiedział Buck Mulligan do swojej twarzy w lusterku. — Etykieta jest etykietą. Zabija swoją matkę, ale nie może nosić szarych spodni.

Zręcznie złożył brzytwę i sprawdził gładkość skóry poduszeczkami palców.

Stefan odwrócił wzrok od morza, ku pulchnej twarzy o niebieskich jak dym, ruchliwych oczach.

— Ten facet, z którym byłem zeszłej nocy w „Okręcie" — powiedział Buck Mulligan — mówi, że masz o.p.s. Jest razem z Connoly Normanem, tam, w Dotyville. Ogólne porażenie szaleństwem.

Zrobił lusterkiem półkole w powietrzu, aby przesłać tę wieść słońcu, które lśniło teraz na powierzchni morza. Łuki jego ogolonych warg uśmiechały się wraz z krawędziami białych, połyskujących zębów. Śmiech ogarnął całą jego masywną sylwetkę.

— Spójrz na siebie — powiedział — ty przerażający bardzie.

Stefan pochylił się ku przodowi i zerknął w rozcięte krzywym pęknięciem lusterko, które mu podsunięto. Takim widzi mnie on i widzą inni. Kto wybrał dla mnie tę twarz? Tę psią mordę, wymagającą odwszenia? Ona także mnie zapytuje.

— Buchnąłem je z pokoju służącej — powiedział Buck Mulligan. — Pasuje resztą do niej. Ciocia zawsze ma brzydkie służące dla Mallachiego. Aby nie przywodzić go na pokuszenie. A imię jej jest Urszula.

Znowu się roześmiał i usunął lusterko sprzed zaglądających w nie oczu Stefana.

— Wściekłość Kalibana, nie mogącego zobaczyć swojej twarzy w lustrze — powiedział. — Ach, gdyby Wilde żył i mógł cię zobaczyć.

Cofnąwszy się, Stefan wskazał palcem i powiedział z goryczą:

— To symbol irlandzkiej sztuki. Pęknięte lusterko służącej.

Buck Mulligan ujął Stefana niespodziewanie pod ramię i zaczął się z nim przechadzać wokół wieży, a brzytwa i lusterko klekotały w kieszeni, do której je wrzucił.

— To nieładnie tak ciebie dręczyć, prawda? — powiedział serdecznie. — Sam Bóg wie, że masz w sobie więcej niż ktokolwiek z nich.

Jeszcze jedno odparowanie. Obawia się lancetu mojej sztuki tak samo, jak ja obawiam się jego lancetu. Zimne żelazo pióra.

— Pęknięte lusterko służącej. Powiedz to temu byczemu facetowi, tam, na dole, i ustrzel go na gwineę. Śmierdzi pieniędzmi i nie uważa cię za gentlemana. Jego stary nabił sobie kabzę, sprzedając Zulusom jalapę albo też zrobiwszy jakieś inne cholerne oszustwo. Mój Boże, Kinch, ty i ja, gdybyśmy tylko zaczęli pracować razem, moglibyśmy zrobić coś dla tej wyspy. Zhellenizować ją.

Ramię Cranly'ego. Jego ramię.

— I pomyśleć, że musisz żebrać u tych świń. Jestem jedynym człowiekiem, który wie, kim jesteś. Dlaczego mi bardziej nie zaufasz? Co masz w zanadrzu przeciw mnie? Czy chodzi o Hainesa? Jeżeli piśnie tylko, to sprowadzę tu Seymoura i zrobimy mu darcie na szmaty, gorsze nawet niż to, które zrobiono Clive Kempthorpe'owi.

Młodzieńcze wrzaski zamożnych głosów w mieszkaniu Clive Kempthorpe'a. Blade twarze: trzymają się za boki ze śmiechu, jeden klepie drugiego. O, chyba skonam! Przekaż jej delikatnie te wieści, Aubrey! Och, umrę! Bijąc powietrze strzępami, które pozostały z koszuli, i mając spodnie opuszczone do kostek, podskakuje i potyka się wokół stołu, a Ades z Kolegium Magdaleny ściga go, uzbrojony w krawieckie nożyce. Twarz przerażonego cielaka, pozłocona pomarańczową marmoladą. Nie chcę, żeby mi zdejmowano spodnie. Nie próbujcie robić ze mnie frajera!

Wrzaski z otwartego okna płoszą wszystko, co żyje wokół podwórca. Zamas kowany twarzą Matthew Arnolda, głuchy ogrodnik popycha wzdłuż zamglo nej łąki maszynkę do strzyżenia trawników, uważnie przyglądając się tań czącym koniuszkom źdźbeł trawy.

Dla nas samych... nowi poganie... *omphalos.*

— Niech zostanie — powiedział Stefan. — Wyłączywszy noce, jest zupełni w porządku.

— Więc o co chodzi? — zapytał niecierpliwie Buck Mulligan. — Wykrztuś t ze siebie. Jestem z tobą zupełnie szczery. Co masz przeciwko mnie?

Przystanęli, patrząc w stronę tępego wierzchołka Bray Head, leżącego n wodzie jak głowa śpiącego wieloryba. Stefan spokojnie uwolnił swoje rami

— Czy chcesz, żebym ci powiedział? — zapytał.

— Tak, co to jest? — odpowiedział Buck Mulligan. — Nie przypominan sobie niczego.

Mówiąc, patrzył w twarz Stefana. Lekki wiatr musnął jego czoło, roz rzucił miękko jasne, nie uczesane włosy i obudził w oczach srebrne punk ciki niepokoju.

Przygnębiony brzmieniem swego głosu, Stefan powiedział:

— Czy przypominasz sobie, że następnego dnia po śmierci matki przy szedłem do twojego domu?

Buck Mulligan zmarszczył się natychmiast i zapytał:

— Co? Gdzie? Niczego sobie nie przypominam. Pamiętam tylko pomysły i wrażenia. Dlaczego? A co się stało, na miłość boską?

— Przyrządzałeś herbatę — powiedział Stefan — a ja przeszedłem prze hall, żeby przynieść jeszcze trochę gorącej wody. Twoja matka wyszła z salo nu, razem z jakimś swoim gościem. Zapytała ciebie, kto jest w twoim pokoju

— Tak? — powiedział Buck Mulligan. — Co odpowiedziałem? Nie pamiętam

— Odpowiedziałeś — powiedział Stefan — *O, to tylko Dedalus, którego mat ka tak ohydnie umarła.*

Rumieniec, który uczynił go młodszym i bardziej ujmującym, ukazał si na policzkach Bucka Mulligana.

— Czy powiedziałem tak? No i co? Co w tym złego?

Nerwowo otrząsnął się ze swego skrępowania.

— A czymże jest śmierć twojej matki, twoja albo moja? Tyś widział umierającą tylko twoją matkę. Ja ich widzę co dnia, odwalających kitę w Mater albo w Richmond i krojonych potem na kawałki w sali sekcyjnej. Jest to ohydna rzecz i nic poza tym. To po prostu nie ma znaczenia. Nie chciałeś uklęknąć przy łóżku twojej umierającej matki i pomodlić się za nią, chociaż cię prosiła. Dlaczego? Ponieważ masz w sobie tę przeklętą żyłkę jezuicką, tylko że jest ona poprowadzona w przeciwnym kierunku. Dla mnie to wszystko jest niedorzecznością i ohydą. Jej płaty mózgowe przestają funkcjonować. Wzywa lekarza, Sir Piotra Teazle, i zrywa jaskry z kołdry. Zabawiaj ją, póki nie będzie po wszystkim. Sprzeciwiłeś się jej ostatniemu, przedśmiertnemu życzeniu, a jednak dąsasz się na mnie, bo nie wykrzywiam się płaczliwie jak niemowa najęty od Lalouette'a. Nonsens! Przypuszczam, że powiedziałem to. Nie chciałem znieważyć pamięci twojej matki.

W czasie mówienia odzyskał pewność siebie. Osłaniając otwarte rany, które słowa te pozostawiły w jego sercu, Stefan powiedział zimno:

— Nie myślę o znieważeniu mojej matki.
— Więc o czym? — zapytał Buck Mulligan.
— O znieważeniu mnie.
Buck Mulligan odwrócił się na pięcie.
— Niemożliwa osoba! — wykrzyknął.
Odszedł szybko wzdłuż obmurowania. Stefan pozostał na swym miejscu, poglądając ponad powierzchnią spokojnego morza w stronę przylądka. Morze i przylądek były teraz zamglone. Puls bił mu w oczach, przesłaniając widzenie. Na policzkach czuł gorączkę.
Wewnątrz wieży odezwał się donośny głos:
— Mulligan, czy jesteś tam na górze?
— Już idę — odpowiedział Buck Mulligan.
Zwrócił się ku Stefanowi i powiedział:
— Spójrz na morze. Cóż je obchodzą urazy? Odrzuć Loyolę, Kinch, i zejdź na dół. Sakson żąda swojej porannej wędzonki.
Jego głowa znieruchomiała jeszcze raz na chwilę, gdy znikał w wylocie schodów. Znajdowała się na równi z dachem.
— Nie rozmyślaj o tym przez cały dzień. Jestem roztargniony. Daj pokój tej nastrojowej zadumie.
Jego głowa znikła, ale głęboki pomruk schodzącego głosu dudnił z wylotu schodów:

Porzuć samotne rozmyślania
O serca gorzkiej tajemnicy,
Bo Fergus wozy gna spiżowe.

Pośród porannego spokoju cienie lasów płynęły cicho od strony wylotu schodów ku morzu, na które patrzył. W głębi zatoki i poza nią lustro wody zielało, poruszane lekko obutymi stopami. Biała pierś zamglonego morza. Akcenty połączone parami. Ręka skubiąca struny harfy, zespalająca ich splecione akordy. Białofaliste zaślubione sobie słowa, unoszące się na zamglonej powierzchni.
Chmura zaczęła powoli zakrywać słońce, ocieniając zatokę głębszą zielenią. Leżała poza Stefanem; miska pełna gorzkich wód. Piosenka Fergusa: śpiewałem ją, sam w domu, przedłużając przeciągłe, posępne akordy. Jej drzwi były otwarte: chciała słyszeć moją grę. Oniemiały ze zgrozy i litości podszedłem do jej łóżka. Płakała na swoim nędznym posłaniu. Przez te słowa, Stefanie: o serca gorzkiej tajemnicy.
A teraz, gdzie?
Jej tajemnice: stare wachlarze z piór, ozdobne, pudrowane piżmem karneciki balowe; połysk bursztynowych paciorków w jej szufladzie. Klatka z ptakiem, zawieszona w słonecznym oknie domu jej dzieciństwa. Słyszała starego Royce'a, śpiewającego w pantomimie o Turko Straszliwym i śmiała się wraz z innymi, gdy śpiewał:

Jestem artysta,
Który korzysta
Z niewidzialności.

Duch dawnej radości, odłożony do szuflady: piżmempachnący.

Porzuć samotne rozmyślania.

Odłożona wraz ze swymi zabawkami do szuflady wspomnień natury. Wspomnienia ogarnęły jego zadumany umysł. Szklanka wody, którą nalewała z kuchennego kranu po przyjęciu komunii. Wydrążone, pełne brunatnego cukru jabłko, przypiekające się dla niej obok ognia w ciemny, jesienny wieczór. Jej kształtne paznokcie zaczerwienione krwią rozgniecionych wszy, znalezionych na koszulach dzieci.

Przyszła do niego cicho podczas snu, a jej wyniszczone ciało, ubrane w luźną suknię, w której złożono ją do grobu, wydzielało woń wosku i różanego drzewa; jej oddech, pochylający się nad nim i pełen tajemnych, niemych słów, miał lekki zapach wilgotnych popiołów.

Jej szkliste oczy, spoglądające zza grobu, aby wstrząsnąć i pochylić moją duszę. Patrzące tylko na mnie. Gromnica, oświetlająca jej konanie. Upiorny blask na udręczonej twarzy. Jej chrapliwy, głośny oddech, rzężący w przerażeniu, podczas gdy wszyscy modlili się na klęczkach. Jej oczy, wpatrzone we mnie, aby pochylić mnie ku ziemi. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet; jubilantium te virginum chorus excipiat.*

Wiłkołaku! Trupożerco!

Nie, mamo. Pozwól mi być i pozwól mi żyć.

— Kinch, ahoy!

Głos Bucka Mulligana zabrzmiał z głębi wieży. Potem dobiegł z bliższego punktu schodów, nawołując powtórnie. Rozdygotany jeszcze płaczem swej duszy, Stefan poczuł ciepłe, przelatujące światło słoneczne, a w powietrzu za sobą usłyszał przyjazne słowa.

— Dedalus, zejdź, jak przystało na grzecznego świętoszka. Śniadanie już gotowe. Haines przeprasza za obudzenie nas zeszłej nocy. Wszystko w porządku.

— Idę — powiedział Stefan odwracając się.

— Chodź, na miłość boską — zawołał Buck Mulligan. — Na moją miłość i na miłość nas wszystkich.

Jego głowa zniknęła i pojawiła się znowu.

— Powiedziałem mu o twoim symbolu irlandzkiej sztuki. Mówi, że to bardzo mądre. Ustrzel go na funta, dobrze? To znaczy, mam na myśli gwineę.

— Płacą mi dzisiaj — powiedział Stefan.

— Forsa ze szkolnego bajzla? Ile? Cztery funty? Pożycz nam jednego.

— Jeżeli jest ci potrzebny.

— Cztery lśniące suwereny — zawołał z uciechą Buck Mulligan. — Urządzimy wspaniałe pijaństwo, żeby wprawić w zdumienie tych druidycznych druidów. Cztery wszechwładne suwereny.

Uniósł ramiona i z tupotem zbiegł po schodach, śpiewając fałszywie londyńskim, gwarowym akcentem:

Ach, jak nam miło czas upłynie
Przy whisky, piwie i przy winie,
W dzień koronacji,
W dzień koronacji!
Ach, jak nam miło czas upłynie
W dzień koronacji!

Ciepły blask słońca, weselący się ponad morzem. Niklowana miseczka do golenia lśniła zapomniana na podmurówce. Dlaczego mam ją znosić na dół? Albo pozostawiać ją tu na cały dzień, wzgardzoną przyjaźń?

Podszedł ku niej i przez chwilę trzymał ją w dłoniach, czując jej chłód i wdychając zapach lepkiej, flegmistej piany, w którą wetknięty był pędzel. Tak samo niosłem trybularz z kadzidłem, tam, w Clongowes. Jestem inny teraz, a jednak taki sam. Także sługa. Sługa sługi.

W mrocznym, sklepionym pokoju mieszkalnym wieży owinięta szlafrokiem sylwetka Bucka Mulligana poruszała się żywo wokół paleniska, kryjąc i odkrywając jego żółty blask. Wpadające z dwóch wysokich strzelnic dwie włócznie łagodnego światła dziennego krzyżowały się na kamiennej posadzce. W miejscu spotkania promieni unosiły się wirujące chmury węglowego dymu i opary smażonego boczku.

— Zadusimy się — powiedział Buck Mulligan. — Czy możesz otworzyć te drzwi, Haines?

Stefan postawił miskę do golenia na skrzyni. Wysoka, siedząca w hamaku postać uniosła się, podeszła do progu i otworzyła wewnętrzne drzwi.

— Czy masz klucz? — zapytał głos.

— Dedalus go ma — powiedział Buck Mulligan. — Święty Jacku, duszę się!

I nie podnosząc głowy znad piecyka, zawył:

— Kinch!

— Jest w zamku — powiedział Stefan, podchodząc.

Klucz zazgrzytał chrapliwie dwa razy, a kiedy ciężkie drzwi zostały otwarte na całą szerokość, weszło upragnione światło i czyste powietrze. Haines stał w progu, spoglądając na zewnątrz. Stefan postawił na sztorc swoją walizkę, przyciągnął ją do stołu i usiadł, czekając. Buck Mulligan cisnął to, co usmażył, na stojący pod ręką półmisek. Potem przyniósł półmisek i wielki imbryk do stołu, postawił je ciężko i odetchnął z ulgą.

— Topnieję — powiedział — jak zauważyła świeca, gdy... Ale cicho sza! Ani słowa więcej o tym przedmiocie. Kinch, wstań. Chleb, masło, miód. Haines, wejdź. Żarcie jest gotowe. Pobłogosław nas, Boże, i te dary Twoje. Gdzie cukier? O, kurwa, nie ma mleka.

Stefan przyniósł ze skrzyni bochenek, garnek z miodem i maselniczkę. Buck Mulligan usiadł, nadąsany nagle.

— A cóż to za burdel? — powiedział. — Kazałem jej przyjść po ósmej.

— Możemy wypić herbatę bez mleka — powiedział Stefan. — W skrzyni jest cytryna.

— O, niech cholera weźmie ciebie razem z twoimi paryskimi pozami. Chcę mleka z Sandycove.

Haines zawrócił od progu i powiedział spokojnie:

— Kobieta nadchodzi z mlekiem.

— Błogosławieństwo boże nad tobą — zawołał Buck Mulligan i zerwał się z krzesła. — Siadaj. Nalej herbatę. Cukier jest w woreczku. Nie mogę się już dłużej grzebać w tych jajach. — Pokroił wędzonkę na półmisku i cisnął ją na trzy talerze, mówiąc:

— *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.*

Haines usiadł, żeby nalać herbatę.

— Daję każdemu z was po dwa kawałki. Ale powiem ci, Mulligan, że zaparzasz naprawdę mocną herbatę.

Odcinając grube kromki od bochenka, Buck Mulligan powiedział przypochlebnym głosem starej kobiety:

— Kiedy se leję herbatę, to se leję herbatę, jak powiadała stara matka Grogan. A kiedy leję co insze, to leję co insze.

— Na Jowisza, to jest herbata — powiedział Haines.

Buck Mulligan nie przestawał kroić i przymilać się.

— *Pewnie, moja pani Cahill* — powiada ona. *Nie gniewaj się, paniusiu* — powiada pani Cahill — *ale niech cię Bóg strzeże, żebyś lała jedno i drugie w ten sam garnek.*

Przysunął kolejno swoim współbiesiadnikom grube pajdy chleba, wbite na koniec noża.

— To folklor dla twojej książki, Haines — powiedział bardzo poważnie. — Pięć linijek tekstu i dziesięć stron przypisów o ludku i rybackich bogach w Dundrum. Wydrukowane przez jędze piekielne w roku wielkiego wichru.

Odwrócił się do Stefana i unosząc brwi, zapytał wysokim, zaciekawionym głosem:

— Spróbuj przypomnieć sobie, bracie, czy herbata i garnek matki Grogan są wzmiankowane w Mabinogionie czy w Upaniszadach.

— Wątpię — odpowiedział Stefan poważnie.

— Czy sądzisz, że nie? — zapytał Buck Mulligan tym samym tonem. — A dlaczego, proszę?

— Zdaje mi się — powiedział Stefan, nie przerywając jedzenia — że nie istniała ona ani w, ani poza Mabinogionem. Można przypuszczać, że matka Grogan była krewną Mary Ann.

Zadowolenie rozjaśniło twarz Bucka Mulligana.

— Czarujące — powiedział przesadnie afektowanym, słodkim głosem, ukazując swe białe zęby i wesoło mrugając oczami. — Więc sądzisz, że nią była? To naprawdę czarujące.

Potem nachmurzył się niespodziewanie i nie przestając kroić chleba zamruczał chrapliwym, skrzypiącym głosem:

Bo stara Mary Ann
Gwiżdże na cały kram
I tylko dba, by zadrzeć kieckę swą...

Później zatkał sobie usta jedzeniem i zaczął gryźć, pomrukując.

Wchodząca postać zaciemniła otwór wejściowy.

— Mleko, proszę pana.

— Niech pani wejdzie — powiedział Mulligan. — Kinch, przynieś dzbanek.

Stara kobieta podeszła bliżej i stanęła obok Stefana.

— Piękny mamy ranek, proszę pana — powiedziała. — Chwała nich będzie Najwyższemu.

— Komu? — zapytał Mulligan, zerkając na nią. — Ach, oczywiście.

Stefan sięgnął za siebie i wyjął ze skrzyni dzbanek do mleka.

— Wyspiarze — powiedział niedbale Mulligan do Hainesa — często wymawiają imię poborcy obrzezek.

— Ile, proszę pana? — zapytała stara kobieta.

— Kwartę — powiedział Stefan.

Przyglądał się jej, gdy nalewała do miarki, a potem do dzbanka gęste, białe mleko, nie pochodzące od niej samej. Stare, pomarszczone sutki. Wlała jeszcze jedną miarkę i dokładkę. Stara i tajemnicza, przybyła z porannego świata, może jako posłaniec? Nalewając mleko, zachwalała jego jakość. O świcie, na soczystej łące, kuca obok cierpliwej krowy jak czarownica na swym muchomorze, a jej pomarszczone palce są szybkie wokół tryskających wymion. Jedwabnorosiste bydło ryczy wokół niej, którą zna. Perła pastwisk i stara, biedna kobieta, imiona nadawane jej w czasie minionym. Wędrująca staruszka, niższa forma nieśmiertelności, służąca swemu zdobywcy i uwodzicielowi, nałożnica ich obu, posłaniec tajemniczego poranka. Służąca czy oskarżyciel? Nie umiał na to odpowiedzieć, ale gardził poszukiwaniem jej łask.

— Znakomite, proszę pani — powiedział Buck Mulligan, nalewając mleko do filiżanek.

— Niech pan spróbuje — powiedziała.

Wypił, posłuszny prośbie.

— Gdybyśmy tylko mogli zawsze jeść takie zdrowe jedzenie — powiedział do niej trochę za głośno — kraj nie byłby tak pełen popsutych zębów i gnijących flaków. Żyjemy w bagnistych moczarach, jemy marne pożywienie, a ulice nasze pokryte są kurzem, końskim nawozem i gruźliczymi plwocinami.

— Czy jest pan studentem medycyny? — zapytała staruszka.

Stefan słuchał w pogardliwym milczeniu. Skłania swoją starą głowę przed mówiącym do niej donośnym głosem, przed swym znachorem, przed swym konowałem; mnie lekceważy. Skłania głowę przed głosem, który wyspowiada i namaści ją do grobu całą, prócz jej kobiecych nieczystych wnętrzności, nie uczynionych na podobieństwo boże, lecz ludzkie, i będących łupem węża. Przed donośnym głosem, który każe jej teraz milczeć i mieć rozbiegane, niepewne oczy.

— Czy zrozumiała pani, co on powiedział? — zapytał Stefan.

— Czy pan mówił po francusku? — zapytała staruszka Hainesa.

Haines jeszcze raz odezwał się do niej, tym razem mówił dłużej i z większą pewnością siebie.

— Irlandzki — powiedział Buck Mulligan. — Czy zna pani język celtycki?

— Słuchając pomyślałam sobie, że to pewnie będzie po irlandzku — powiedziała stara kobieta. — Czy pan pochodzi z zachodu?

— Jestem Anglikiem — odpowiedział Haines.

— Jest Anglikiem — powiedział Buck Mulligan — i sądzi, że powinniśmy mówić po irlandzku w Irlandii.

— Pewnie, że powinniśmy — powiedziała — i wstyd mi, że sama nie umiem. Ci, co wiedzą, powiadają, że to wielki język.

— Wielki, to nie jest dla niego określenie — powiedział Buck Mulligan. — Jest po prostu cudowny. Nalej nam jeszcze trochę herbaty, Kinch. Czy wypije pani filiżankę?

— Nie, dziękuję panu, proszę pana — powiedziała stara kobieta, wsuwając sobie na ramię ucho blaszanki i przygotowując się do odejścia.

Haines zapytał ją:

— Czy ma pani rachunek? Słuchaj, Mulligan, lepiej jej od razu zapłaćmy, prawda?

Stefan napełnił jeszcze raz wszystkie trzy filiżanki.

— Rachunek, proszę pana — powiedziała, zatrzymując się. — To będzie siedem razy rano po pół kwarty po dwa pensy to znaczy siedem razy dwa to będzie szyling i dwa pensy i jeszcze trzy razy rano po kwarcie po cztery pensy to będzie trzy kwaterki to będzie szyling i szyling i dwa pensy to będzie dwa szylingi i dwa pensy, proszę pana.

Buck Mulligan westchnął i zatkawszy sobie usta przylepką, posmarowaną grubo masłem po obu stronach, wyciągnął przed siebie nogi i zaczął przeszukiwać kieszenie spodni.

— Zapłać i zrób przyjemny wyraz twarzy — powiedział do niego Haines uśmiechając się.

Stefan napełnił trzecią filiżankę; łyżeczka herbaty blado zabarwiła tłuste gęste mleko. Buck Mulligan wyciągnął florena, obrócił go w palcach i zawołał:

— Cud!

Pchnął pieniądz po powierzchni stołu w stronę kobiety, mówiąc:

— O więcej nie proś mnie, słodka moja. Daję ci wszystko, co mogę dać

Stefan wsunął monetę w jej pełną wahania dłoń.

— Będziemy pani winni dwa pensy — powiedział.

— Nie ma pośpiechu, proszę pana — odparła, biorąc monetę. — Nie ma pośpiechu. Dobrego dnia panu życzę.

Dygnęła i wyszła, ścigana czułymi słowami piosenki Bucka Mulligana:

Duszo mej duszy, gdybym miał więcej,
Więcej bym złożył u twoich stóp.

Zwrócił się ku Stefanowi i powiedział:

— Serio, Dedalus, jestem spłukany. Biegnij do tego swojego szkolnego bajzla i przynieś nam trochę forsy. Dziś bardowie muszą pić i biesiadować Irlandia oczekuje, że dziś każdy mężczyzna spełni swą powinność.

— To mi przypomina — powiedział Haines wstając — że mam dzisiaj odwiedzić waszą bibliotekę narodową.

— Najpierw popływamy — powiedział Buck Mulligan.

Odwrócił się ku Stefanowi i zapytał łagodnie:

— Czy to właśnie dziś przypada dzień twojej comiesięcznej kąpieli?

Potem powiedział do Hainesa:

— Ów nieczysty bard uczynił sobie punkt honoru z tego, żeby nie myć się częściej niż raz w miesiącu.

— Cała Irlandia jest obmywana Golfsztromem — odparł Stefan, pozwalając by miód spływał po kromce.

Z kąta, w którym luźno przewiązywał szarfą otwarty kołnierz swojej tenisowej koszuli, Haines powiedział:

— Chciałbym sobie zrobić zbiór twoich aforyzmów, jeżeli mi pozwolisz. Mówi do mnie. Myją się i kąpią, i szorują. Odwieczne ukąszenie najgłębszej myśli. Świadomość. A jednak jest plama.

— To, o pękniętym lusterku służącej, będącym symbolem sztuki irlandzkiej, jest diabelnie dobre.

Buck Mulligan kopnął pod stołem nogę Stefana i powiedział ciepłym głosem:

— Zaczekaj, Haines, aż usłyszysz go mówiącego o Hamlecie.

— Chcę to zrobić — powiedział Haines, zwracając się nadal do Stefana. — Właśnie myślałem o tym, kiedy weszło to stare stworzenie.

— Czy zrobiłbym na tym pieniądze? — zapytał Stefan.

Haines roześmiał się i zdejmując swój szary, miękki kapelusz z haka, na którym uczepiony był hamak, powiedział:

— Skąd mogę wiedzieć?

Ruszył długimi krokami w stronę progu. Buck Mulligan pochylił się nad stołem ku Stefanowi i powiedział z chrapliwą brutalnością:

— Po coś kładł kopyta na stół? Po coś to powiedział?

— O co chodzi? — zapytał Stefan. — Problem w tym, żeby zdobyć pieniądze. Od mleczarki albo od niego. Myślę, że to jedyny wybór.

— Nadmuchałem go opowiadaniami o tobie — powiedział Buck Mulligan — aż tu nagle przybywasz ty ze swoim zawszonym patrzeniem spode łba i ze swoją ponurą, jezuicką narowistością.

— Nie spodziewam się wiele ani od niego, ani od niej — powiedział Stefan.

— Ode mnie, Kinch.

I zmienionym nagle głosem dodał:

— Jak Boga kocham, myślę, że masz rację. Niewiele są warci oboje. Dlaczego ich sobie nie rozgrywasz jak ja? Niech ich wszystkich piekło pochłonie. Musimy się wydostać z tego bajzla.

Wstał pochmurny, rozwiązał szlafrok i zdjął go, mówiąc z rezygnacją:

— Zwłóczono z Mulligana szaty jego.

Wypróżnił kieszenie na stół.

— Masz tu swoją smarkościerkę — powiedział.

Wkładając sztywny kołnierzyk i buntowniczy krawat, przemawiał do nich, klął je, a wraz z nimi, dyndający łańcuszek swego zegarka. Podczas gdy wołał o czystą chustkę, ręce jego zanurzyły się w kuferku i przetrząsały jego zawartość. Odwieczne ukąszenie najgłębszej myśli. Mój Boże, wystarczy tylko ubrać tę postać. Potrzebuję ciemnobrunatnych rękawic i zielonych butów. Czy zaprzeczam sobie? Więc dobrze, zaprzeczam sobie. Mercuryjski Malachi. Z jego rozgadanych rąk wyleciał czarny, miękki pocisk.

— A tu masz swój kapelusz *à la* Quartier Latin.

Stefan podniósł kapelusz i włożył go na głowę. Haines zawołał do nich z progu:

— Czy idziecie, młodzi ludzie?

— Jestem gotów — odpowiedział Buck Mulligan, idąc w stronę drzwi. — Wychodź, Kinch. Przypuszczam, że zjadłeś już wszystko, co pozostawiliśmy. —

Zrezygnowany, wyszedł ciężkimi krokami, miotając ciężkie przekleństwa i mówiąc wreszcie prawie ze smutkiem:

— I ruszywszy przed siebie, napotkał Butterly.

Stefan wziął swoją, opartą o ścianę, jesionową laskę i ruszył za nimi. Gdy schodzili po drabinie, naparł na powolne, żelazne drzwi, zamknął je i włożył ogromny klucz do wewnętrznej kieszeni.

U stóp drabiny Buck Mulligan zapytał:

— Czy zabrałeś klucz?

— Mam go — powiedział Stefan, wyprzedzając ich obu.

Poszedł przodem. Poza sobą słyszał Bucka Mulligana, uderzającego ciężkim kąpielowym ręcznikiem w najwyższe pędy traw i paproci.

— Pochyl się, mój panie! Jak śmiesz, mój panie?

Haines zapytał:

— Czy płacicie komorne za tę wieżę?

— Dwanaście funtów — odpowiedział Buck Mulligan.

— Sekretarzowi stanu do spraw wojny — dodał Stefan przez ramię.

Przystanęli, gdy Haines dokonywał oględzin wieży. Wreszcie powiedział:

— Przypuszczam, że jest raczej ponura w zimie. Nazywacie je Martello, zdaje się?

— Wybudował je Billy Pitt, gdy Francuzi wyszli na morze — powiedział Buck Mulligan. — Ale nasza jest *omphalos*.

— Na czym polega twoja idea Hamleta? — zapytał Haines Stefana.

— Nie, nie — zawołał z bólem Buck Mulligan. — Nie dorównuję Tomaszowi z Akwinu i pięćdziesięciu pięciu przyczynom, które wymyślił, żeby poprzeć swoją teorię. Zaczekaj, aż będę miał w sobie kilka kufli.

Zwrócił się ku Stefanowi i powiedział, obciągając schludnie końce swojej pierwiosnkowej kamizelki:

— Nie mógłbyś się chyba podjąć tego poniżej trzech kufli, Kinch?

— Tyle czasu to czekało, że może poczekać jeszcze trochę — rzucił Stefan niedbale.

— Drażnicie moją ciekawość — powiedział dobrodusznie Haines. — Czy to jakiś paradoks?

— Ho, ho — powiedział Buck Mulligan. — Wyrośliśmy już z Wilde'a i paradoksów. To jest bardzo proste. Dowodzi przy pomocy algebry, że wnuk Hamleta jest dziadkiem Shakespeare'a, a on sam jest duchem swego ojca.

— Co? — powiedział Haines, wskazując Stefana. — On sam?

Buck Mulligan owinął sobie ręcznik jak stułę wokół szyi i gnąc się od szalonego śmiechu wyszeptał Stefanowi w ucho:

— O, duchu starego Kincha! Jafecie poszukujący ojca!

— Rano bywamy zawsze zmęczeni — powiedział Stefan do Hainesa — a to jest długie opowiadanie.

Idący znowu przodem Buck Mulligan uniósł ręce.

— Tylko najświętszy kufel potrafi rozwiązać język Dedalusa.

— Chcę powiedzieć — wyjaśnił Haines Stefanowi, gdy ruszyli za Mulliganem — że ta wieża i te skały tutaj przypominają w jakiś sposób Elsinore, *Która ze skały swej w morze spogląda*, prawda?

Buck Mulligan odwrócił się na chwilę ku Stefanowi, ale nic nie powiedział.

W jasnym, nagłym ułamku chwili Stefan ujrzał siebie w taniej, zakurzonej żałobie, pomiędzy ich szarymi strojami.

— To cudowna opowieść — powiedział Haines, zmuszając ich raz jeszcze do zatrzymania się.

Oczy, szare jak morze, które wiatr ochłodził, ale mniej ostre, stanowcze i skromne. Władca mórz patrzył na południowy kraniec zatoki, pustej w tej chwili, z wyjątkiem niewyraźnie widocznego na jasnym widnokręgu pióropusza dymu stateczku pocztowego i żagla, lawirującego niedaleko Muglins.

— Czytałem gdzieś teologiczne wyjaśnienie tego — powiedział z przejęciem. — Idea Ojca i Syna. Syn walczący o to, aby zostać odkupionym wraz z ojcem.

Buck Mulligan ukazał im natychmiast uradowaną, szeroko uśmiechniętą twarz. Gdy spojrzał na nich, jego pięknokształtne usta były radośnie otwarte, a oczy, z których zniknęła nagle cała bystrość, mrugały w szaleńczej wesołości. Poruszył głową w przód i w tył jak lalka, aż zadygotało rondo jego słomkowego kapelusza, i zaczął śpiewać cichym, szczęśliwym, głupkowatym głosem:

Ja jestem najbardziej cudacznym chłopakiem,
Mam matkę Żydówkę, a ojciec jest ptakiem.
Z tym cieślą Józefem żyć w zgodzie nie mogę,
Więc zdrowie Kalwarii i uczniów, i — w drogę!

Uniósł wskazujący palec, pełen ostrzeżenia.

Jeżeli ktoś w boskość mą wątpi, to sobie
Nie łyknie za darmo, gdy wina narobię,
Lecz będzie pił wodę i modlił się o to,
Bym, wino zmieniając, znów zrobił je wodą.

Na pożegnanie pociągnął zręcznie za laskę Stefana i biegnąc w stronę grzbietu urwiska zatrzepotał rękami, jakby to były płetwy albo skrzydła kogoś, kto ma się unieść w powietrze, i zaśpiewał:

Żegnajcie, żegnajcie. Zapiszcie me słowa.
Powiedzcie tym czterem, że żyję od nowa.
Co boskim jest we mnie, uniesie w dal mnie.
Na Górze Oliwnej wiatr dmucha... Adieu!

W podskokach zbiegł przed nimi w głąb czterdziestostopowej rozpadliny, trzepocząc swymi podobnymi do skrzydeł rękami i skacząc zwinnie. Kapelusz Malachiego kołysał się w podmuchach świeżego wiatru, przynoszącego im jego krótkie, ptasie okrzyki.

Śmiejący się powściągliwie Haines dopędził Stefana i powiedział:

— Przypuszczam, że nie powinniśmy się śmiać. On jest raczej bluźnierczy. Chciałbym dodać, że nie jestem wierzący. Ale jego wesołość unieszkodliwia w jakiś sposób te bluźnierstwa, prawda? Jak on to nazwał: Józef Cieśla?

— Ballada o Drwiącym Jezusie — odpowiedział Stefan.

— O — powiedział Haines — więc słyszałeś to już kiedyś?

— Trzy razy dziennie, po posiłkach — odpowiedział Stefan sucho.

— Nie jesteś wierzący, prawda? — zapytał Haines. — To znaczy, mam na myśli, wierzący w wąskim tego słowa znaczeniu. Stwarzanie z niczego i cuda, i upostaciowany Bóg.

— Wydaje mi się, że istnieje tylko jedno znaczenie tego słowa — powiedział Stefan.

Haines przystanął, żeby wyciągnąć płaską, srebrną papierośnicę, w której migotał zielony kamień. Otworzył ją, naciskając kciukiem, i wysunął zapraszająco.

— Dziękuję — powiedział Stefan, biorąc papierosa.

Haines też wziął i zatrzasnął papierośnicę. Włożył ją z powrotem do bocznej kieszeni i wyjął z kieszonki kamizelki niklowe pudełko z hubką i krzesiwem, otworzył je i zapaliwszy swojego papierosa, podał Stefanowi płonącą hubkę w muszli złożonych dłoni.

— Tak, oczywiście — powiedział, gdy ruszyli — albo się wierzy, albo nie, prawda? Osobiście, nie mógłbym strawić tej idei upostaciowanego Boga. Mam nadzieję, że nie jesteś jej zwolennikiem?

— Widzisz we mnie obrzydliwy okaz wolnomyśliciela — powiedział Stefan z ponurym niezadowoleniem.

Czekając, aż tamten się odezwie, poszedł dalej, ciągnąc laskę po ziemi. Jej okucie biegło za nim lekko po ścieżce, skrzypiąc u obcasów. Mój bliski, wołający za mną: Steeeeeeeeeeefan. Nierówna linia na ścieżce. Będą szli po niej dziś w nocy, powracając tędy w ciemności. On chce wziąć ode mnie ten klucz. Klucz jest mój. To ja zapłaciłem komorne. A teraz jem jego gorzki chleb. Więc dam mu także klucz. Wszystko. Zażąda go. To było w jego wzroku.

— Ale, pomimo wszystko... — zaczął Haines.

Stefan odwrócił się i zauważył, że zimne spojrzenie, które go mierzyło, nie było wcale nieżyczliwe.

— Ale pomimo wszystko myślę, że możesz się wyzwolić. Jesteś przecież swoim własnym panem.

— Jestem sługą dwóch panów — powiedział Stefan — Anglika i Włocha.

— Włocha? — zapytał Haines.

Szalona królowa, stara i zazdrosna. Uklęknij przede mną.

— I trzeciego — powiedział Stefan — który potrzebuje mnie do partaninek.

— Włocha? — powtórzył Haines. — Co chcesz przez to powiedzieć?

— Imperium brytyjskie — odpowiedział Stefan, czerwieniąc się — i święty, rzymski, apostolski kościół katolicki.

Przed następnym odezwaniem się Haines oderwał od dolnej wargi kilka włókienek tytoniu.

— Mogę to doskonale zrozumieć — powiedział spokojnie. — Mam odwagę twierdzić, że Irlandczyk musi tak rozumować. Czujemy w Anglii, że potraktowaliśmy was trochę nieuczciwie. Zdaje się, że trzeba winić historię.

Dumne, potężne słowa zadźwięczały w pamięci Stefana, pośród tryumfu spiżowych dzwonów: *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam:* powolny wzrost, zmiana obrządku i dogmatu, podobne do zmiany jego własnych, niezwykłych myśli, alchemia gwiazd. Symbol apostołów w mszy papieża Marcelusa, zespolone głosy śpiewające jak jeden w głośnej afirmacji: a poza ich pieśnią czujny anioł wojującego kościoła rozbraja herezjarchów

. wygraża im. Horda herezji, uciekających z przekrzywionymi mitrami: Focjusz i plemię szyderców, z których jednym jest Mulligan, i Ariusz, walczący przez całe życie przeciw równemu współistnieniu Ojca i Syna, i Valentyn, pomiatający ziemskim wcieleniem Chrystusa, i Sabelius, przebiegły herezjarcha afrykański, utrzymujący, że Ojciec jest swym własnym Synem. Słowa, które Mulligan wypowiedział przed chwilą, drwiąc w obecności obcego. Nicość oczekuje z pewnością tych wszystkich, którzy sieją wiatr: groza, obezwładnienie i zniweczenie ze strony tych gotowych do boju aniołów kościoła. Michałowych zastępów, które swymi włóczniami i tarczami niezmiennie osłaniają kościół w godzinie próby.

Słuchajcie, słuchajcie. Przedłużające się oklaski. *Zut! Nom de Dieu!*

— Oczywiście, jestem Brytyjczykiem — zabrzmiał głos Hainesa — i czuję jak Brytyjczyk. Nie chcę także przyglądać się, gdy kraj mój wpada w ręce niemieckich Żydów. Obawiam się, że w tej chwili jest to nasz narodowy problem.

Dwaj ludzie stali na krawędzi nadbrzeżnego urwiska, patrząc: człowiek interesu, rybak.

— Płynie do portu Bullock.

Z pewną pogardą rybak wskazał głową północną stronę zatoki.

— Tam jest teraz pięć węzłów — powiedział. — Wypłynie w tamtej okolicy, mniej więcej o pierwszej, kiedy nadejdzie przypływ. Dziewiąty dzień dzisiaj.

Człowiek, który utonął. Żagiel błądzący po pustej zatoce, wyczekujący, by spuchnięty tobół wypłynął na powierzchnię i odwrócił ku słońcu wzdętą twarz, białą jak sól. Oto jestem.

Poszli wzdłuż krętej ścieżki, prowadzącej w dół, ku małej zatoczce. Buck Mulligan stał na kamieniu w samej tylko koszuli, a rozwiązany krawat powiewał mu przez ramię. Niedaleko od niego, uczepiony skalnej ostrogi, młody człowiek poruszał wolno zielonymi jak u żaby nogami pośród galaretowanej wodnej głębi.

— Czy twój brat jest z tobą, Malachi?

— Jest w Westmeath. Z Bannonami.

— Wciąż jeszcze tam? Dostałem kartkę od Bannona. Mówi, że znalazł sobie tam jakieś słodkie, młode stworzenie. Nazywa ją dziewczyną ze zdjęcia.

— Migawka, co? Krótkie wywołanie.

Buck Mulligan usiadł, żeby rozsznurować buty. Niedaleko skalnej ostrogi wystrzeliła niespodzianie sapiąca, czerwona twarz starego człowieka. Zaczął gramolić się w górę po kamieniach. Woda lśniła na jego czaszce i wieńcu siwiejących włosów, woda ściekała strumykami po jego piersi i brzuchu i kapała z czarnej przepaski na biodrach.

Buck Mulligan usunął się, żeby pozwolić mu przejść i, zerkając na Hainesa i Stefana, uczynił kciukiem pobożne znaki krzyża na czole, wargach i mostku.

— Seymour wrócił do miasta — powiedział młody człowiek obejmując ponownie swoją skalną ostrogę. — Cisnął w kąt medycynę i idzie do wojska.

— Och, idź do Boga — powiedział Buck Mulligan.

— W przyszłym tygodniu wyjeżdża, żeby zacząć wkuwać. Znasz tę rudą dziewczynę, Lily Carlisle?

— Tak.

— Gruchała z nim zeszłej nocy na molo. Jej ojciec pęka od forsy.
— A czy, przypadkiem, jej brzuszek nie pęknie?
— Lepiej zapytaj o to Seymoura.
— Seymour jest krew puszczającym oficerem — powiedział Buck Mulligan.
Ściągając spodnie przytaknął sobie i wyprostował się, mówiąc banalnie:
— Rude kobiety podrzucają jak kozy.
Urwał, przerażony, macając bok pod trzepoczącą koszulą.
— Moje dwunaste żebro zniknęło — zawołał. — Jestem *Uebermensch*. Bezzębny Kinch i ja. Oto dwaj nadludzie.
Wyzwolił się z koszuli i cisnął ją za siebie, tam gdzie leżała reszta jego rzeczy.
— Czy wchodzisz tu, Malachi?
— Tak. Zrób miejsce w łóżku.
Młody człowiek odepchnął się w tył i osiągnął środek zatoczki dwoma długimi, gładkimi pociągnięciami. Haines usiadł na kamieniu, paląc.
— Czy nie wejdziesz? — zapytał Buck Mulligan.
— Później — powiedział Haines. — Nie zaraz po śniadaniu.
Stefan odwrócił się.
— Odchodzę, Mulligan — powiedział.
— Daj nam ten klucz, Kinch — powiedział Buck Mulligan — żeby mi nie zwiało koszuli.
Stefan podał mu klucz. Buck Mulligan położył go w poprzek swoich rzuconych bezładnie rzeczy.
— I dwa pensy — powiedział — na kufelek. Rzuć je tam.
Stefan rzucił dwa pensy na miękki stos. Ubieranie. Rozbieranie. Buck Mulligan, wyprostowany, z rękami splecionymi przed sobą, powiedział uroczyście:
— Kto okrada biedaka, Panu daje. Tako rzecze Zaratustra.
Jego pulchne ciało zanurzyło się.
— Zobaczymy się jeszcze — powiedział Haines, spoglądając za odchodzącym Stefanem i uśmiechając się do dzikiego Irlandczyka.
Róg byka, kopyto konia, uśmiech Saksona.
— „Okręt" — krzyknął Buck Mulligan. — W pół do pierwszej!
— Dobrze — powiedział Stefan.
Poszedł wzdłuż wspinającej się zakosami ścieżki.

Liliata rutilantium.
Turma circumdet.
Iubilantium te virginum.

Siwa aureola księdza w niszy, w której ubierał się wstydliwie. Nie będę tu spał dziś w nocy. Do domu też nie mogę pójść.
Słodkobrzmiący i dobrze utrzymany głos wołał go z morza. Wchodząc za zakręt powiał ręką. Głos zabrzmiał znowu. Lśniąca, brunatna, focza głowa, daleko na wodzie, okrągła.
Przywłaszczyciel.

Przełożył
Maciej Słomczyński

Zbigniew Bieńkowski

NAD „ULISSESEM"

Nigdy się chyba tyle nie słyszało o śmierci powieści, co obecnie. To już nie narzekania tylko nad aktualnym stanem tego gatunku, to już nie krakanie nad najbliższą przyszłością. Ale przewidywania, proroctwa. I same czarne horoskopy. Czarne, chociaż, trzeba przyznać, interesujące. A więc zamieranie powieści jako gatunku literackiego oznacza jednocześnie zatarcie się granic między gatunkami, symbiozę wszystkich literackich rodzajów, powstawanie czegoś trzeciego-czwartego-piątego, czegoś nieokreślonego jeszcze, ale już, już wychodzącego z prób, jeszcze tylko kilka ostatnich, naprawdę ostatecznych retuszów, ulepszeń i — pojawiają się interesujące, oczywiście, to jest jedyna racja rewelacji: amfibie poezja-esej, poezja-filozofia, powieść-morze możliwości, a więc poematy-ekstrakty, będące jednocześnie hasłami encyklopedii, poematy-aluzje z wrośniętym w nie komentarzem, z przyssaną i niemożliwą do oderwania na żywo glosą, przypowieści uchodzące za powiastki filozoficzne itp., itd. Wszystko to ma zapełnić przyszłą, widoczną już dzisiaj próżnię po powieści, gatunku, który, zanim umarł z wyczerpania, został obrabowany przez film, comics i sto technicznych środków reprodukcji wrażeń, narracji. W ankietach na temat, powiedzmy: „jak sobie wyobrażam literaturę za lat sto" — rubryka powieść już nie istnieje. Wizja przyszłości literackiej świata jest mglista, zamazana, ale jedno jest w niej pewne przynajmniej — nie będzie nareszcie gatunku, którego jedyną racją bytu miało być udzielanie odpowiedzi na balzakowskie, tyle razy skompromitowane pytanie: „czy Ewelina poślubi Ernesta?". Pisarze moraliści, pisarze psychologowie, pisarze metafizycy znajdą sobie nowe środki i nowe tereny udręki. Tak świat. Ale my także. Owo wizja-dyskusja-proroctwo do nas już także w tej czy innej postaci dotarło. Na naszych oczach wybitny powieściopisarz nie wierząc w siłę własnej fikcji sięga po symbolikę alegorii, wybitny nowelista konflikty sumienia powierza puencie felietonu. A przecież myśmy się wcale powieścią nie przeżarli. Nie doszliśmy do przesytu, tego owocu użycia i nadużycia, a więc zużycia wszystkich technik i środków stylistycznych i w ogóle formy pod każdą postacią. Czyżbyśmy tak bardzo chcieli być *à la page*? Czyżbyśmy w trosce o ratowanie naszej zagrożonej europejskości sięgali po ostatni krzyk nie mody nawet, ale nudy, a więc po prostu zblazowania? I żebyśmy chociaż trafili! Bo paradoks właśnie tutaj się zaczyna.

Toczonym bowiem na Zachodzie dyskusjom na temat zamierania powieści, trwającym tam próbom z nowym gatunkiem literatury, a więc tym wszystkim tamtejszym trudnościom wzrostu i kiełkom nowego na grobie powieści — towarzyszy gwałtowny i racjonalny zarazem, żywiołowy i świadomy, nieporównywalny ze względu na swoją wszechstronność z niczym, na taką skalę niebywały od lat trzydziestu pięciu (czyli od pojawienia się *Ulissesa* w roku 1922) rozkwit prozy powieściowej. Dla samej przyjemności powtórzenia tego stwierdzenia streszczę poprzednie zdanie: Zachód przeżywa odrodzenie, niemal cudowne odrodzenie powieści. Proza, powieść jest tam dzisiaj znowu, jak przed trzydziestu pięciu laty, awangardą literatury. A może dzisiaj bardziej jeszcze jest awangardą niż wówczas, w dobie *Ulissesa,* w tym sensie bardziej, że posiada już własny program teoretyczny, w tym sensie także, że jest na placu sama, że po uroki i berło awangardy nikt oprócz niej nie sięga, że nie przekrzykują jej żadne — jak w epoce *Ulissesa* — manifesty, ani w imieniu maszyny, ani w imieniu libido.

Jeszcze jedna rzecz niebywała: poezja, ta tradycyjna domena eksperymentu z literaturą, ta kuźnia środków stylistycznych, forpoczta, czyli awangarda formy, współcześnie tej swojej roli nie spełnia. Oczywiście zjawiają się wybitne, nawet bardzo wybitne indywidualności, wielcy odkrywcy, ale oni nikomu drogi nie torują. Są sami dla siebie. Odkrycia takich poetów, jak Ponge czy Saint-John Perse, tylko ich samych angażują. Są niepowtarzalne, nie do naśladowania. I nikt dzisiaj na świecie nie otwiera nowych, szerokich, dostępnych dla mas poetyckich dróg w przyszłość. W poezji od czasów nadrealizmu panuje stagnacja. Bądźmy precyzyjni: czy to doprawdy dopiero od czasów nadrealizmu? Czy doświadczenia z formą literatury już wówczas, za czasów dyktatury nadrealistycznej nie odbywały się przypadkiem gdzie indziej? Bo jakichż to eksperymentów z literaturą dokonywał nadrealizm? Korzystał obficie, czerpał pełną garścią z psychoanalizy, ale na to czerpanie nie miał monopolu. Cała literatura to robiła, nie tylko literatura zresztą. A asocjacjonizm, jeśli był jednym z założeń programowych nadrealizmu, podstawą nadrealistycznej metaforyki, to był także i na szerszą skalę elementem ogólnej techniki literatury, bazą monologu wewnętrznego, który swoją jeśli nie karierę, to egzystencję rozpoczął na Zachodzie, jak to wiemy, jak sam Joyce przyznał, jak jego ambasador na Francję, Valéry Larbaud, rozgłosił, już w roku 1887. Powieść Edwarda Dujardin *Les lauriers sont coupés,* rozsławiona przez swój wpływ na technikę *Ulissesa,* jest tego dowodem. Trudno uważać nadrealizm, nadrealizm jako szkołę poetycką, za kuźnię formy, centrum jakiejś nowej dyscypliny. Nadrealizm to właśnie coś wręcz odwrotnego. — W najgorszym wypadku szarlataneria psychoanalityczna, w lepszym — gadulstwo filozoficzne, ten przedświt egzystencjalizmu, a w najlepszym — eksploatacja nie tkniętych świadomością, nierealnych jeszcze, baśniowych i symbolicznych zarazem pokładów snu. A formalnie? Naczelną propozycją formalną nadrealizmu, jego jedyną koncepcją techniki literackiej jest „automatyczne pisanie", a więc hasło wolności, wyzwolenia z rygorów. Ów postulat przypadkowości, nieokreśloności, ów literacki indeterminizm ma oczywiście swój wielki sens filozoficzny, jest wyrazem tendencji całej epoki. Nadrealistyczne pojmowanie poezji jako „przygody duchowej" oznacza zepchnięcie formy na margines lekceważenia. Dla nadrealizmu, jak później dla egzy-

tencjalizmu, forma w ogóle nie jest zagadnieniem, a tylko jakimś reliktem stetyzmu, dalekim, trochę śmiesznym, trochę świętym wspomnieniem szkoły ymbolicznej. Poezja jest przygodą duchową, powrotem do naturalnych, przedywilizacyjnych niepokojów, a literatura — terenem doświadczeń, gdzie już literaturę nie chodzi. Biorąc więc najściślejsze i jedyne stosowne pojmowanie awangardy jako kuźni nowego, jako odkrywcy nowych form, stron iteratury — awangarda w poezji skończyła się na futuryzmie, kubizmie, konkretnie na Apollinairze. Po nim poezja realizuje potrzeby filozoficzne, psychologiczne, ideologiczne w sensie najbardziej brutalnym — politycznym. Oczywiście kontynuują swoją działalność wielcy mitotwórcy, objaśniacze wiata, jak Claudel, zjawiają się nowi — Supervielle, Michaux. Taki Ponge, aki Saint-John Perse wracają do kołyski języka po pierwsze znaczenie słowa. Ale nie ambicje artystyczne są ich pierwszymi ambicjami. Chcą wyrazić najwięcej, wszystko, chociażby za cenę rezygnacji z autonomii poetyckiej. Wyobraźnię traktują coraz częściej jako temat dla eseju, sięgają coraz częściej do wzorów anglosaskich i metaforę żenią z naukową definicją. Jest w tym mimo wspaniałych osiągnięć jakaś rezygnacja. Rezygnacja poezji z przewodzenia literaturze.

Ta rezygnacja poezji jest tym bardziej wyrazista, że równolegle od lat trzydziestu pięciu, od powstania *Ulissesa*, trwa intensywny, zahamowany jedynie na czas wojny, okres eksperymentu powieści. Od lat trzydziestu pięciu już nie poezja, ale powieść jest terenem ustawicznej prowokacji, laboratorium formy, awangardą literatury.

Gdzie, jak, kiedy? — zewsząd padają pytania. Gdzież są te prowokacje, gdzież odkrycia, propozycje nowego? I pytanie najistotniejsze: gdzie jest awangardowy terror powieści? Bez terroru, bez przymusu, bez narzucania nowego stylu patrzenia, myślenia, czytania i po prostu trybu bycia intelektualnego nie ma awangardy. Awangarda to nie są tylko piękne, zdumiewające sobą utwory. Awangarda to zgrzyt, skandal zmuszający do przestawienia wrażliwości na nowe tory. Ale zarzuty te i wątpliwości przesyłane są pod złym adresem. Nowa proza prowokuje i skandalizuje nie mniej od starej poezji, tylko inaczej, w innych konwencjach zgorszenia. Powieść nie posiada tradycyjnej klaki wszystkich rewolucji artystycznych: kawiarni, klubu. Nowy obraz malarski, nowy wiersz może w ciągu jednej godziny stać się roznosicielem fermentu, zarazy, rewolucji. Błyskawicznie staje się manifestem. A powieść? Trzeba ją najpierw przeczytać. A to nie jest kawiarniane zajęcie — czytanie trudnej powieści. Oczywiście o *Ulissesie* można rozprawiać bez czytania, ale takie rozprawianie nie spełni funkcji artystycznej prowokacji. Snobizm może udawać terror w skali towarzyskiej. Do terroru autentycznego konieczna jest żarliwość, a tę trudniej udawać. — To są żarty i to nie są żarty. Chodzi o to, że powieść awangardowa, że awangarda powieściowa ma inną publiczność, inne środki terroru i w ogóle inne drogi oddziaływania.

Nowość powieści jest przede wszystkim bezradna. Nie może olśnić. Nie posiada środków do wywołania zdumienia. Powieść nie ma, jak poemat, błyskawicznie wyodrębniającej się formy, tej gwiazdy olśniewającej w jednej chwili. Forma powieści jest jak galernik przykuta do dziania się, trwania, wykonuje pracę czasu, porusza mechanizm gigantycznego zegara, w którym musi obracać i tryby wieczności, i małe trybiki każdego ludzkiego życia. W po-

wieści forma nie bywa narzędziem zachwytu, tego luksusu przeżycia. Jest w niewoli czasu.

A dla poezji czas nie istnieje, istnieje tylko chwila, bez początku, bez końca, chwila-olśnienie. Jedno uderzenie serca wypełnia ją całkowicie. Jest nieporównywalna z żadną inną chwilą, jedyna. Poeta pochłonięty misją swojej wyobraźni może być całkowicie niezdolny odczuć te dziedziny sztuki, które wykraczają poza chwilę, zazębiają się z ogólnym czasem świata, życiem ludzi, trwaniem rzeczy. To błogosławiony brak wyobraźni. Takim przykładem niewrażliwości na czas w sztuce jest Julian Przyboś. Olśniony chwilą, dziedziną swojej poezji, dziedziną każdej poezji, Przyboś obojętny jest na te dziedziny sztuki, które się rozlegają poza jego chwilą. Bo cóż to znaczy, że ten twórca, tak ekstremistyczny w swoich postulatach, żądający absolutnej nowości od poezji, malarstwa, muzyki, architektury, od powieści nie żąda niczego. Do niedawna był konsekwentny w milczeniu, obecnie, wypowiadając się na temat powieści, nie może ukryć niewrażliwości na czas trwania. Na powieść, na konkretną powieść patrzy jak na jakieś zjawisko amorficzne, Witkiewiczowski worek ze słowami. Ten ekstremista formy, terroryzujący absolutem nowości malarstwo, rzeźbę, architekturę, poezję, chwali najbardziej tradycyjne utwory powieściowe za... język, a więc za element pierwszy, za żywioł. Tak jakby chwalił pejzaż malarski za strony świata. Czyżby szedł tak daleko, że powieści nie uważa w ogóle za dzieło sztuki?

Oczywiście powieść nie posiada takiej autonomiczności, jak utwór poetycki. Wiersz jest aktem stworzenia nie liczącym się z niczym, co jest, było kiedykolwiek. Na chwilę, na tę jedną, niewymierną żadnym obiektywnym narzędziem chwilę liryczną może zalśnić niebywałe nigdzie słońce. A powieść przez to samo już, że oddaje trwanie, musi ukazywać rodzenie się, narastanie i umieranie stanów, uczuć, wschody i zachody słońc, jednym słowem to wszystko, po czym się czas powieści może toczyć, aby przeminąć. Czas daje powieści te same wymiary, które ma życie rzeczywiste, a więc więzi ją, bruka, paczy, odziera z niepokalaności aktu stworzenia. Powieściopisarz nie może być demiurgiem. Pewne odtąd dotąd, ramy, granice są mu dane, może je rozciągać, ale nie nieskończenie, w swoim eksperymentatorstwie jest już z założenia gatunku, który uprawia, ograniczony, W powieści forma nie może ulec absolutyzacji, jest zawsze formą czegoś, jest nieodłączna od materii życia, treści, dziania się w czasie, i nawet nie może być pomyślana w oderwaniu. Dlatego eksperyment będący nawet odkryciem dla całej epoki powieści swój sens formalny odsłania powoli, jakby go dopiero wydzielał czas dziania się, którego on jest nosicielem. Trylogia Dos Passosa np., nim stała się objawieniem nowej formy (symultaneizmu), była wydarzeniem w literaturze przez samo bogactwo, wielopłaszczyznowość wyrażonej treści.

Nic dziwnego więc, że ideologowie eksperymentu absolutnego wykreślają powieść z rewolucyjnych programów sztuki, zachowują się, jakby jej nie widzieli. To jest ta brudna plama na mapie sztuki, gdyby jej nie było, jakżeby wszystko było jasne: wzajemny stosunek formy i treści, sprawa postępu i rewolucyjne perspektywy sztuki. Tutaj właśnie nowiny o zamieraniu powieści znajdują czułe ucho, stąd właśnie wychodzą poglądy, że powieść to teren bez przyszłości, wyeksploatowany już doszczętnie.

A tymczasem od lat trzydziestu pięciu tylko powieść jest terenem prze-

brażeń strukturalnych, tylko powieść jest dziedziną eksperymentów z literaturą, z których się rodzą nowe formuły i formy. W dodatku ten okres przeobrażeń, intensywny, konsekwentny, jest chyba bez precedensu. Joyce — Dos Passos — Faulkner to sygnały rozwidniające ostatnie ciemności, jakie nam pozostały po rewelacjach sztuki, ciemności wniesione do sztuki wraz ze światem, którego ona jest obrazem; miara i materia życia — czas.

Przeobrażenia, którym powieść ulegała w ciągu wieków, są znane, nie ma tutaj miejsce na ich analizowanie. Realizm, psychologizm, naturalizm odmładzały, to znów postarzały ten gatunek literatury, który bardziej, głębiej, wszechstronniej niż jakikolwiek inny rodzaj sztuki wyrażał i odbijał swój czas. Zmieniały się punkty widzenia, soczewki, zasięg wzroku, zmieniały się horyzonty osobowości i społeczeństw, zmieniał się bohater, który w ciągu wieków przewędrował przez wszystkie osoby koniugacji, zmieniało się wszystko, jedno tylko pozostało nienaruszone: czas powieści, który zawsze był czasem epoki, czasem życia, czasem świata. On był demiurgiem powieści, on wytyczał granice poznania, granice rzeczywistości i granice fikcji.

Dlatego tak zasadniczym, tak zwrotnym w dziejach powieści wydarzeniem jest *Ulisses* Joyce'a. Joyce zaatakował sam żywioł — czas, rozbił jego spoistość, rozłożył na godziny, minuty, każdą minutę rozebrał, jak się rozbiera mechanizm zegara, na ludzkie myśli, projekty, wspomnienia, odruchy, obsesje i skazane porównywał z innymi myślami, obsesjami..., bo te same godziny, te same minuty drążył dwu-, trzykrotnie, mierząc je psychikami różnych osobowości, a więc różnymi systemami wartości. Joyce reguluje czas jak cywilizację, nie pozwala mu mijać jego własnym, niezależnym rytmem, odcina go od źródeł, od morza, od wieczności i od chwili jednocześnie. Czas Joyce'a nie jest już żywiołem, ale formą, konwencją świata jego fikcji powieściowej. Jakby czas Joyce'a nie istniał już w rzeczywistości, poza *Ulissesem*. Jakby był wartością czysto mityczną, jednoznaczną lub wieloznaczną, w zależności od jego interpretacji. Joyce i Proust, dwa systemy życia, mijania, dwie odrębne domeny czasu. Współczesne *Ulissesowi* dzieło Prousta to wyniesione, uratowane z potopu czasu chwile, dni, lata; cenne, bo w nich są odciśnięte ślady rąk, ust, wzruszeń, dowody minionego życia. Proust po każdą chwilę schodzi na dno pamięci, gdzie panuje jedyne szczęście dostępne na ziemi — przeszłość, ten czas już całkowicie nieszkodliwy, spokojna zatoka wieczności. Joyce przeszłością, czasem mitologii reguluje teraźniejszy czas świata. Dla niego przeszłość jest miarą, wyzwaniem, prowokacją. Rzutuje na siebie dwa czasy, dwa światy — świat mitu i świat rzeczywistości, by się pogodziły lub pożarły.

Joyce wtargnął do sanktuarium powieści. Wywlókł demiurga — czas, i potraktował go tak, jak ludzką psychikę, tradycyjny teren okrucieństwa. Rozpoczął się bujny, trwający do dziś dnia okres powieści. Bez Joyce'a nie byłoby Dos Passosa, który ma ten sam, aktywny, zaborczy stosunek do żywiołu. Czas Dos Passosa jest tak jak u Joyce'a uregulowaną przez cywilizację rzeką żeglowną i spławną, niosącą zdarzenia. Bez Joyce'a nie do pomyślenia jest także Faulkner, w którego dziele widać dopiero ogrom dokonanych na terenie powieści przeobrażeń. Dla Faulknera czas jest znowu demiurgiem. Tylko demiurgiem sponiewieranym. Niszcząc spoistość czasu, rozrywając go w try-

bach cywilizacji, Faulkner ukazuje skalę zbrodni, jakich świat dzisiejszy dokonuje na sobie samym.

Gdy dzisiejsza awangarda francuska, pragnąc wyciągnąć maksymalne, wszystkie konsekwencje formalne z eksperymentów dokonanych na terenie powieści w ciągu tych lat trzydziestu pięciu, wznosi nagie konstrukcje stanów psychicznych, gdy zmaga się z nowym pojęciem bohatera bez osobowości, dziania się bez anegdoty, to po pomoc w ujęciu tego, co sama nazywa skomplikowaniem prostoty, zwraca się tam, gdzie skomplikowanie osiągnęło formę doskonałą, do Joyce'a. Nasilenie tendencji awangardowych na terenie powieści przyśpieszyło więc renesans tego pisarza. Współcześnie *Ulisses* przeżywa w świecie swoją drugą młodość. Książka, która była skandalem lat dwudziestych, włóczona po sądach pod zarzutem pornografii, wyśmiewana, biczowana, linczowana, książka uważana za arcydzieło efemerydy, jest dzisiaj pozycją klasyczną dwudziestego wieku. Nawet więcej: szkołą języka, stylu i kompozycji.

Ulisses mógłby z powodzeniem zastąpić słownik. Nie ma chyba na świecie książki o takiej rozpiętości słownictwa. Obliczono, że w *Ulissesie* Joyce użył 29899 różnych słów (na 260430 słów użytych w ogóle); jest to ilość niebywała, w przeciętnej dobrej powieści tej samej objętości autor używa zwykle od 5000 do 7000 różnych słów. O polityce językowej Joyce'a pisano najwięcej stosunkowo. Znana więc jest szeroko jego metoda czerpania ze wszystkich języków i tworzenia jakiegoś języka-matki, języka-syntezy. Słowa u Joyce'a spełniają wielorakie funkcje. Są znaczeniem oczywiście, ale są także aluzją, alegorią itd.

Żaden podręcznik stylistyki nie zastąpiłby *Ulissesa*. Nie ma chyba tropu czy figury, której by Joyce chociaż raz nie użył. Obliczono, że w jednym tylko rozdziale (VII), chcąc dać przykład dziennikarskiej elokwencji, Joyce zastosował 96 figur stylistycznych. Joyce nie ograniczał się do form istniejących. Jest twórcą skomplikowań formalnych. Dla oddania tego morza życia, które wlewał w ramy swojej powieści, tworzył formy-amfibie, krzyżówki form. *Ulisses* jest poematem, dramatem, szkicem, traktatem, żebyż tym tylko. Jest dosłownie wszystkim. Joyce nie pominął żadnej formy literackiej, każdą w jakiś sposób, pośredni czy bezpośredni, zastosował. Wynalazkiem, który go najbardziej rozsławił, jest monolog wewnętrzny, chociaż sam Joyce uznał pierwszeństwo E. Dujardina. Ale mimo wszystkich zaprzeczeń Joyce'a, mimo innych jego bezspornie własnych wynalazków, monolog wewnętrzny przywarł do autora *Ulissesa* i mówiąc o tym dziele automatycznie wiążemy go z tą techniką. Może słusznie zresztą. Gdyż istotnie monolog wewnętrzny Joyce'a, chociaż nie ma owej palmy pierwszeństwa, jest jednak absolutną nowością w literaturze. Nie tylko dlatego, że został zastosowany bardzo świadomie i bardzo konsekwentnie. Nowością jest przede wszystkim ze względu na funkcje, które spełnia. Monolog wewnętrzny u Dujardina np. jest formą myślenia skojarzeniowego, przedlogicznego, i kropka. Konsekwentne zastosowanie takiego monologu wewnętrznego było po prostu zubożeniem psychologicznym charakteryzowanych postaci. Pomyślmy, że wszystkie postacie wypowiadają się formą przedlogicznego skojarzenia: byłyby zupełnie papierowe, nie tylko papierowe, także infantylne. Monolog wewnętrzny zatarłby istniejące między nimi różnice, indywidualności utraciłyby swoje szczyty

swoje głębie. Joyce zastosował monolog wewnętrzny w tym celu, aby pełniej, ostrzej, barwniej ukazać świat ludzkiej psychiki. Jego monologi wewnętrzne są zróżnicowane. Każda z postaci inaczej kojarzy. Skojarzenia zabarwione są charakterystycznymi dla ukazanych ludzi obsesjami, skłonnościami, zboczeniami, zamiarami, stosunkami rodzinnymi itp. W ten sposób same obnażają się, demaskują, detronizują się fałszywe cnoty, fałszywe wielkości. dzieje się to naturalniej, a więc bardziej przekonywająco, niż mogłoby się dziać w jakiejkolwiek innej formie. Ludzie się bezwiednie obnażają, nie chcąc tego, nie wiedząc o tym. Monolog wewnętrzny Joyce'a jest arcydziełem wyrachowania. Joyce z matematyczną dokładnością, niemal z tablicami logarytmicznymi w ręku dozuje obsesje, zboczenia, projekty itp. Każda z postaci dostaje należną jej dolę. I z tego wyrachowania, z tej algebry rodzi się — rzecz niebywała, jedyna chyba w literaturze — bujny, namiętny obraz życia.

Lecz czymże jest to bogactwo i spiętrzenie języka, czymże jest nagromadzenie i skomplikowanie form stylistycznych i rodzajów literackich wobec skomplikowania największego — skomplikowania kompozycji? Dopiero tutaj ma pole do popisu geniusz konstruktywizmu, którym Joyce jest przede wszystkim. *Ulisses* to właściwie olbrzymia budowla wsparta na tysiącu kolumn, z których każda jest uzasadniona funkcjonalnie. Ale to skomplikowanie kompozycyjne można dojrzeć dopiero poprzez treść powieści. Czy *Ulissesa* można opowiedzieć?

16 czerwca 1904 roku. Dublin. Od godziny 8 rano do 2,30 w nocy toczy się zwykłe, codzienne życie Stefana Dedala i Leopolda Blooma. Nie życie, a życia, dwa odrębne życia. Stefan Dedal, który w kwietniu tegoż roku wyruszał do Paryża (w *Portrecie artysty),* wezwany przez ojca depeszą „Matka umierająca", powrócił do Dublina. Mieszka ze studentem medycyny, Buck Mulliganem, w dawnej wieży fortyfikacyjnej. Dzień zaczął się jak msza, słowami *Introibo ad altare Dei...* O godzinie 10 widzimy Stefana w Dalkey, gdzie w szkole p. Deasy daje lekcje, które stanowią podstawę jego egzystencji. P. Deasy interesuje się chorobami racic i nozdrzy u krów. Napisał artykuł na ten temat. Dedal, artysta, mający stosunki w sferach literacko-dziennikarskich, podejmuje się umieścić ten artykuł w jakimś piśmie. Godzina 11. Dedal wraca piechotą do miasta brzegiem morza. Idąc rozmyśla. Medytacje, nostalgia wieczności, ostre odczucie świata w ustawicznym ruchu. Te oczy minione godziny odpowiadają trzem wstępnym rozdziałom powieści. Rozdział IV odwraca czas z powrotem, do źródła, do rana. Te same trzy godziny będą teraz mierzone myślami, gestami, odruchami, skłonnościami Leopolda Blooma. Znów godzina 8 rano. Dom przy ulicy Eccles Street nr 7, mieszkanie Bloomów. Ranek Leopolda Blooma, syna węgierskiego Żyda, Rudolfa Viraga (Bloom jest angielskim tłumaczeniem nazwiska Virag). Bloom przygotowuje śniadanie dla siebie i dla niewiernej żony, śpiewaczki Marion vel Molly, która leżąc w łóżku obmyśla popołudniową schadzkę w tymże łóżku ze swoim impresario, Dache Boylanem. Po śniadaniu jedna z drastycznych scen *Ulissesa:* Bloom z gazetą w ręku na stolcu w klozecie; rytm myśli w niezakłóconym rytmie fizjologii. Potem widzimy Blooma na ulicy, na poczcie, gdzie podjął różowy bilecik od maszynistki Marty, która pisze doń jako do Henryka Fleury (francuskie tłumaczenie nazwiska Virag), potem znów ulica, zaczyna się Dublin. Myśli Blooma o zmarłym synu Rudym, o córce

Milly, poczucie osamotnienia, obcości, niezaspokojone uczucia ojcowskie. Zn
jedna z drastycznych scen powieści: łaźnia publiczna, ekstaza falliczna. G
dzina 11. Bloom udaje się na cmentarz w Glasnevin. Pogrzeb jednego z pr
jaciół, dublińczyka Paddy Dignama. Po drodze, którą Bloom odbywa wspól
z innymi dublińczykami, pojazd mija Stefan Dedal. Jest to ich pierws
spotkanie-mijanie tego dnia. Drugie nastąpi w południe, w redakcji *„W
nego Człowieka”*, królestwie Miles Crawforda. Bloom zjawia się tam ja
agent ogłoszeniowy z propozycją zamieszczenia reklamy niejakiego Cley
handlarza delikatesami. Dedal — z artykułem p. Deasy. Redakcja pis
centrala fałszywych wiadomości, anegdot, staje się pretekstem do lawi
stylistycznej, która miażdży ironią wszystkie dziedziny społeczne. Godzina
Bloom idzie na poszukiwanie restauracji. Podniosły nastrój kulinarny.
wszystkie sprawy świata Bloom patrzy poprzez zmysł smaku. Godzina
Dedal w Bibliotece Narodowej Dublina. Dyskusja o *Hamlecie*. Erupcja swad
erudycji, szekspirologii, tego wszystkiego, co stanowi treść intelektualne
życia anglo-irlandzkiego. Godzina 3. Dublin, Dublin we wszystkich swoi
stronach, aspektach, Dublin cały z najodleglejszymi dzielnicami, zszyty sw
rzeką Liffey, Dublin w ustawicznym ruchu, Dublin i dublińczycy. Włóczę
po mieście to jeden z najwspanialszych rozdziałów książki. Tysiące szczegół
historycznych, aluzji odnoszących się do wszystkich spraw świata, związany
z losem Irlandii, mieszają się z losami postaci powieściowych. A przy ty
niepostrzeżenie, mimochodem, bo trwa wędrówka po mieście, sączą się uzup
nienia do charakterystyk Blooma, Dedala, Molly. Tysiące szczegółów, szczeg
lików, które się jednak nie rozpływają, wszystkie się jakoś zazębiają tworz
jednolitą, niemożliwą do rozbicia wizję. Godzina 4. Bloom je wreszcie obi
w Ormond Bar. Salka koncertowa, muzyka. O tej samej godzinie Boylan id
na schadzkę z Molly. Od tej chwili następuje nie kończąca się seria niep
wodzeń, gwałtowny upadek Blooma. Ten upadek był już zresztą od same
rana sygnalizowany. Na cmentarzu trapiła go myśl o samobójstwie ojca, p
tęgująca poczucie odepchnięcia od środowiska katolicko-irlandzkiego.
poczucie obcości pogłębia się w ciągu dnia (w redakcji *„Wolnego Człowiek*
np. Miles Crawford potraktował go obraźliwie). Od chwili jednak, gdy zosta
rogaczem (nie po raz pierwszy w ogóle, ale tego dnia), od godziny 4, degre
golada postępuje błyskawicznie. Godzina 5. W barze Barneya Kiernana Bloo
staje się kozłem ofiarnym irlandzkiego szowinizmu, przedmiotem antysem
kiej napaści osobnika występującego jako Obywatel. Jest zelżony, pobi
wyrzucony za drzwi. Pognębiony, błądzi nad wybrzeżem i o godzinie 8 pr
chodzi na to samo miejsce, gdzie rano Stefan Dedal medytował o wieczno
wiecznym przypływie i odpływie życia. Zapada noc. W zapadającym mro
podrastające dziewczęta grają w piłkę, a najpiękniejsza z nich, Gertie M
Dowell, oddala się na bok i pozwala się podglądać Bloomowi. Erotyzm. Bloo
doznaje autorozkoszy upokorzenia. U szczytu erotycznego uniesienia s
strzega jeszcze, że jego piękność jest kulawa. Jeszcze jedno niepowodzen
miłości własnej. Rezygnacja. Godzina 10. Klinika położnicza. Bloom odwied
Minę Purefoy. Przy łożu położnicy nowe spotkanie ze Stefanem, który pr
szedł do kliniki odwiedzić swoich kolegów, studentów medycyny. Narodzi
chłopca. Ostry atak nostalgii ojcowskiej u Blooma. Pragnienie związków
dzinnych u Stefana. Zarysowuje się jakieś duchowe pokrewieństwo (jedy

krewieństwo, jakie Joyce w ogóle uznaje) między Bloomem (na dnie zucia obcości) i Stefanem (pogrążonym w świadomość wygnania). Bloom stanawia nie rozstawać się ze Stefanem. Idzie za nim krok w krok. hodzą razem do zakładu Belli Cohen. Rozdział w burdelu (godzina 12) jest właśnie to wielkie wszystko, zagęszczenie wrażeń, myśli, stylów, nnik, alegorii, symboli, do ostatecznego, czystego szaleństwa. Burdel to staza *Ulissesa,* najwyższy stopień natchnienia i wyrachowania formalnego, stremizm treści i formy. Za ten rozdział ścigano *Ulissesa* sądownie. Za ten dział ogłoszono Joyce'a szaleńcem, a jego dzieło skandalem. Tutaj jest otnie wszystko, więcej niż wszystko, wszystkie możliwości wszystkiego. haterowie Joyce'a już nie tylko robią, co chcą, ale stają się, czym chcą. om zmienia imię, płeć, narodowość. Wystarczy wymienić tylko same jego eobrażenia. Bloom jest: Bloomem, Turkiem, studentem Oxfordu, sługą odnóżkiem ukochanej, masonem, Napoleonem, amatorem wyścigów, podnym, marynarzem, majtkiem, anarchistą, dygnitarzem, cesarzem, prorom, świętym Marcinem, syjonistą, doktorem, świętym Ludwikiem, sędzią, derem politycznym, lordem Beaconsfieldem, lordem Byronem, Wat Tyleı, Mojżeszem biblijnym, Mojżeszem Majmonidesem, Mojżeszem Mendelsnem, Henry Irvingiem, Ripem Van Winkle, Kosuthem, Janem Jakubem usseau, Rotszyldem, Robinsonem Kruzoe, Sherlockiem Holmesem, Pasteuı, kobietą w ciąży, ofiarą pod pręgierzem, Jezusem, włóczęgą, emigrantem, giem, lokajem, rogaczem, służącą, prostytutką, obrońcą praw człowieka, noklastą, świętym Piotrem, *pater familias,* wtajemniczonym, wreszcie herfrodytą wydającą na świat ośmiu bachorów rasy białej i żółtej. I wszystko jduje swój wyraz. Wszystko ma usta: osoby, rzeczy, filozofie, abstrakcje. t już 17 czerwca. Godzina 1 w nocy. Bloom i Stefan idą razem do podejrzao baru „U Furmana", słuchają nie kończących się dywagacji marynarza, łują rozmawiać ze sobą także. Okazuje się, że wszystko ich dzieli. Wytałcenie, zamiłowania, gusty. Więź duchowa, owo wymarzone przez Blooma howe ojcostwo, rozluźnia się. Bloom proponuje Stefanowi gościnę w swoim nu, ale Dedal przyjmuje tylko filiżankę kakao, wypija ją w kuchni. Tak się czy duchowe ojcostwo-synostwo. Żegnają się jak obcy uściskiem ręki. fan odchodzi w swoje poczucie wygnania, Bloom pozostaje w swoim zuciu obcości. Jest bardziej niż kiedykolwiek Żydem, samotnym i rogam. Godzina 2,30. Molly się obudziła, nie może zasnąć i gada. Bez przerwy, a, gada, 40000 słów bez jednego znaku przestankowego, jednym tchem.

Trudno powyższe nazwać streszczeniem, to konspekt, i to w dodatku dzo niepełny, zarys akcji. A dzieło Joyce'a jest nieprawdopodobnym okaı funkcjonalizmu. Nie ma w nim jednej rzeczy bez uzasadnienia, nie ma nim ani jednego słowa bez sensu. Ba, bez dwóch, trzech sensów. Te ileś tysięcy słów nie zostało zebrane dla zabawy, czyjejś uciechy. Funkcjoą. Joyce używa najrozmaitszych sposobów związywania ze sobą osób zeczy. Do tego służy mu alegoria, aluzja lub stały, ustawicznie wbijający w uszy *leitmotiv.* Klucze na przykład. Stefan oddaje Mullinganowi klucze wieży, od swego mieszkania. Ma to sens dla całego jego dnia. Jest bezmny. Pragnie być bezdomny. Tę bezdomność potęguje jeszcze. Nieznajomu człowiekowi poszukującemu pracy oddaje swoje lekcje u p. Deasy, wa związki ze wszystkim, w swojej świadomości idzie na wygnanie.

Klucze ma także Bloom. Swoim brzęczeniem w kieszeni przypominają mu dom, a więc niewierność żony, a więc obcość. Myśl o kluczach powraca jak *leitmotiv* w myślach i jednego, i drugiego. Joyce nie zostawia żadnego marginesu na przypadek. Kiedy Bloom proponuje Cleysowi skrzyżowane klucze na emblemat firmy, to skrzyżowanie tych dwóch kluczy już wówczas, na początku powieści, mówi nam o skrzyżowaniu się tych dwóch nie wiedzących jeszcze o sobie losów, skrzyżowaniu obcości i wygnania. W ostatniej rozmowie Blooma i Stefana przed drzwiami mieszkania Blooma słowo klucz, kiedy pada, brzmi już jak drwina z proroctwa.

Można by mnożyć przykłady tych powiązań ludzi poprzez rzeczy. Łóżko w myślach Blooma będzie przypomnieniem niewiernej Molly, a w myślach Stefana wyrzutem sumienia w związku ze śmiercią matki. Obaj mają ten dzień wypełniony obsesjami. Bloom to obsesja rogacza. Stefan — to obsesja krzywdy wyrządzonej umierającej matce (nie chciał zmówić modlitwy przy śmiertelnym łożu), obsesja złego syna.

Te rzeczy-aluzje wciąż wracają, a wracając żłobią coraz głębszy ślad, bruzdę w myślach, w psychikach, a więc i w świecie. Wystarczy, by Bloom zdjął kapelusz, spojrzał na zatarte już litery szczątkowej nazwy firmy, żeby zjawił się cały mechanizm jego uczuciowego życia, erotyki, pożądań. I żadna aluzja nie jest dana z całym swoim sensem od razu, z góry. Narasta. (Kapelusz np. ewokuje erotyzm nie od razu, z początku Bloom chował w nim tylko różowy bilecik od Marty.) Kiedy czytamy *Ulissesa,* tysiące rzeczy pełnych sensu i dla samych siebie (bo u Joyce'a rzecz stając się aluzją, symbolem, na jotę nie traci własnej pozycji w świecie), i dla powiązań myślowych, które budzą — jawią się przed nami, zalewają nas, dławią, że nie jesteśmy w stanie ani ich ogarnąć, ani dokonać wyboru. Każda z tych rzeczy może być najważniejsza, każda z nich może być tą aluzją, od której zależy odczytanie ostatecznego sensu książki. A my nie wiemy, która to mianowicie. Jak w romansie kryminalnym, kiedy nie mogąc się zdecydować na żadne podejrzenie śledzimy wszystkie sto możliwości na raz. Joyce to nie tylko artysta fantasta, to także jakiś mózg elektronowy śledzący wszystko, obliczający każdą minutę, notujący każdy cień zjawiska. Obłok, który Stefan Dedal zobaczył o 8,45, kilka rozdziałów dalej w tej samej, tylko cofniętej na zegarze powieści chwili, ujrzy Bloom. Nic nie ujdzie uwagi Joyce'a. Żebyż tylko to, co się dzieje przed naszymi oczami, w czasie teraźniejszym powieści! Ale *Ulisses* jest torturą czasu. Będąc z Bloomem, Stefanem i Molly w Dublinie, jesteśmy jednocześnie dwadzieścia kilka wieków wstecz na drodze do Itaki i towarzyszymy Odyseuszowi wracającemu do Penelopy, towarzyszymy Telemachowi czekającemu na ojca. Dwa czasy rzutują się na siebie, komplikują wzajemnie, unicestwiają. Bez klucza umieszczonego w tytule niektóre partie *Ulissesa* pozostałyby w ogóle nie odczytane. Scena w burdelu na przykład. Tysiączne przeobrażenia Blooma znaczą to, co znaczą, szaleństwa możliwości, ale są także aluzją do podstępów Odyseusza w scenie z zalotnikami. Czy wzajemne, podparte rozlicznymi aluzjami od początku powieści szukanie się Blooma i Stefana byłoby mimo tych wszystkich wskaźników odczytane, gdybyśmy nie wiedzieli z klucza umieszczonego w tytule, że Bloom jest upostaciowaniem Odyseusza, a Stefan Telemacha?

Pytanie to i podobne nie mają sensu czysto retorycznego. Joyce bowiem

wypuścił w świat swojego *Ulissesa* bez komentarza. Tylko tytuł miał być kluczem otwierającym wszystkie trudności. Cóż za wstrzemięźliwość przy takim przecież wielosłowiu! Podobno w ostatniej chwili usunął tytuły rozdziałów, które były tytułami pieśni Homerowej *Odysei*. Jakby chciał rozmyślnie wrzucić klucz do studni: „szukajcie sami!". Valéry Larbaud i monografista *Ulissesa*, Stuart Gilbert, opublikowali jednak za jego wiedzą, ba, z jego poręką szczegółowe komentarze, wyjaśniające wszystko i do końca. Oto one pokrótce.

Wszystkie postacie *Ulissesa* to transpozycje postaci *Odysei*. Ulisses (Bloom), Penelopa (Molly), Telemach (Stefan Dedal), Kalipso (Marta), Nestor (p. Deasy), Nauzykaa (Gertie Mac Dowell), Polifem (Obywatel), Kirke (Bella Cohen), Antinous (Boylan). Bogowie także: Hermes (Mulligan), Eol (Miles Crawford) itd.

Transpozycja jest bardzo dokładna, ale z dokładnością ironii oczywiście. Wierna Penelopa jest puszczalską Molly, Ulisses — rogaczem, Kirke — rajfurką, Nauzykaa — kulasem itd.

Joyce nie wszystkie wątki *Odysei* uwzględnił, zmienił poza tym proporcje, mit starożytny nie stał się niewolą dla czasu teraźniejszego, ale kanwą, planem, drogowskazem, przewodnikiem po świecie współczesnym.

Ulisses jest podzielony na trzy części: preludium odpowiadające Telemachii, przygody Blooma (przygody Odyseusza) i powrót do Itaki. Część pierwsza składa się z 3 rozdziałów, część druga z 12, część trzecia — również z 3, jak pierwsza. Poszczególne rozdziały odpowiadają wątkom *Odysei*. Dla przykładu: Hades — cmentarz, królestwo Eola — redakcja, pływające skały — ulice Dublina, Cyklopi — Bar Kiernana, wyspa Kirke — burdel... Analogie z *Odyseją* polegają na przeciwieństwach przede wszystkim. Już to ma swój sens, sama metoda jest wyznaniem niewiary, sceptycyzmu. Dziesięć lat *Odysei* dzieje się w niespełna dobę. Dublin jest Morzem Śródziemnym... lecz dość już analogii. One są wszędzie, cała rzeczywistość Dublina przesycona jest mitem *Odysei*, mit wdziera się w codzienne, jednostajne, wyprane z wydarzeń, z bohaterstwa, ze zmagań z losem życie (jedynym wydarzeniem jest pobicie Blooma przez Obywatela), ukazując inny tragizm, niemityczny, niebohaterski tragizm nicości dzisiejszego świata, niezdolności do czynu, tragizm bezwładu.

Nie chodzi w tej chwili o układanie komentarza do *Ulissesa*. Komentarzy tych jest kilka, zostały opublikowane z wiedzą i z korekturą Joyce'a. Dlaczego jednak sam Joyce komentarza nie opublikował? Albo dlaczego nie stopił go z całością dzieła? Tym bardziej że praktyka anglosaska tej metody nie unika nawet w poezji. Eliot do *Ziemi jałowej* ułożył komentarz tego typu, jakiego brak dziełu Joyce'a. Podparł swój poemat aluzjami literackimi, które nie wyjaśniając trudności tekstu pogłębiają go, wzbogacając o jeszcze jedną warstwę znaczenia. Komentarze Valéry Larbauda i Stuarta Gilberta tę rolę spełniają. Joyce jednak nie chciał ich autoryzować. Nie przez skrępowanie, nie. Miał ambicję największą. Nie chciał swojego dzieła niczym ograniczać. Nie chciał sprowadzić go do żadnego jednego znaczenia. Aluzja do *Odysei* jest oczywista, ale autor nie chciał uznać jej za jedyną. Milczeniem swoim akceptował także inne klucze, które mu wciskano do ręki. A więc *Ulisses* miałby być także transpozycją Biblii, Talmudu, miałby być historią

mszy. Tak jakby Joyce chciał, by jego dzieło uchodziło za transpozycję współczesną wszystkich mitów przeszłości jednocześnie. Wierzył w nieograniczoność, powszechność, wszechsymbolikę swojego dzieła.

Ale była z pewnością jeszcze jedna przyczyna niechęci Joyce'a do komentarza. Komentarz pogłębiający sens alegoryczny dzieła osłabiłby jego sens pierwszy, sens realistyczny. Zazdrosny o każde znaczenie każdego słowa, zabiegający o ciągłe poszerzanie zakresu porównania, o pogłębienie pojemności alegorii, Joyce dbał także, i nie mniej dbał, o pierwszy sens, sens najbliższy. Komentarz zbliżający *Ulissesa* do *Odysei*, Biblii, Talmudu itd. oddaliłby dzieło od Dublina i dublińczyków, od Irlandii, Europy, świata współczesnego. *Ulisses* jest według intencji Joyce'a przede wszystkim powieścią współczesną, o dzisiejszych ludziach, o dzisiejszej nicości świata. Nie *Ulisses* ma wyjaśniać stare mity, ale one mają tę książkę XX wieku uzupełniać i pogłębiać. I zresztą *Ulisses* tak właśnie został odczytany. Jego współczesność właśnie była szokiem, wyzwaniem, skandalem. To współczesność *Ulissesa* stworzyła atmosferę sprzyjającą swoim zgrzytem, swoją prowokacją prądom awangardy powieściowej.

Kiedy *Ulisses* pojawił się w sprzedaży, dodawano doń dwa klucze, *Odysej* i plan Dublina. W tym stanie równowagi Joyce chciał go utrzymać. Powiedział tak wiele, że każde słowo mogło być przegadaniem i zdradą. Dlatego zapewne wolał zamilknąć. Komentarzom innych można wierzyć lub nie.

To stanowisko Joyce'a jest chyba najlepszym kluczem do *Ulissesa*. Jest on tym i tamtym, powieścią realistyczną i alegorią, i nie bardziej jednym niż drugim. Joyce zawsze chciał niemożliwego. Więc *Ulisses* naprawdę ma być wszystkim?

Żadne dzieło nie może być wszystkim. Wyolbrzymienie to jednocześnie zatarcie granic sensu. A tego Joyce nie mógł pragnąć. Ale jego zachłanność na sens całkowity, wielostronny sens wszystkiego, była większa niż poczucie niebezpieczeństwa. Joyce chciał, by każde użyte przezeń słowo, jak żywa istota, znaczyło tak, jak oddychało, wszystkimi porami: etymologią, dźwiękiem, nawet wyglądem graficznym. W *Annie Liwii Plurabelli* (część *Finnegans Wake)* słowom pochodzenia skandynawskiego, które wprowadza do tekstu, każe oprócz normalnego funkcjonowania w zdaniach grać jeszcze role Wikingów. Joyce miał wymagania absolutne.

Dzieło Joyce'a jest nieprawdopodobnym okazem wytrzymałości literatury. Przede wszystkim wytrzymałości powieści, gatunku podobno umierającego. Jak długo powieść żyje na tym świecie, nikt nie dał jej tyle wolności i nikt nie narzucił jej tyle dyscypliny. Po takim doświadczeniu — tortury polityki i ekonomii u Dos Passosa, nawet tortury metafizyki u Faulknera będą już do zniesienia. Lecz nie tylko taki jest aspekt dzieła Joyce'a. Ono już nie jest tylko pomnikiem nieprawdopodobnego eksperymentu. Awangarda powieści, drążąc własne chodniki ogląda się na *Ulissesa* nie tylko jak na wzór do naśladowania. *Ulisses* jest dla niej także natchnieniem. To znaczy przedmiotem podziwu. A więc po prostu dziełem sztuki. Dziwnie powiedzieć o *Ulissesie:* dzieło sztuki. I za mało, i za dużo jednocześnie. Jeśli już jesteśmy w tych kategoriach, to powiedzmy: co najmniej arcydziełem.

Zbigniew Bieńkowski

Charles Baudelaire

PADLINA

Przypomnij sobie, cośmy widzieli, jedyna,
W ten letni, tak piękny poranek:
U zakrętu leżała plugawa padlina
Na ścieżce żwirem zasianej.

Z nogami zadartymi lubieżnej kobiety
Parując i siejąc trucizny
Niedbała i cyniczna otwarła sekrety
Brzucha pełnego zgnilizny.

Słońce prażąc to ścierwo jarzyło się w górze,
Jakby rozłożyć pragnęło
I oddać wielokrotnie potężnej Naturze
Złączone z nią niegdyś dzieło.

Błękit oglądał szkielet przepysznej budowy,
Co w kwiat rozkwitał jaskrawy,
Smród zgnilizny tak mocno uderzał do głowy,
Żeś omal nie padła na trawy.

Brzęczała na tym zgniłym brzuchu much orkiestra,
I z wnętrza larw czarne zastępy
Wypełzały ściekając zwolna jak ciecz gęsta
Na te rojące się strzępy.

Wszystko się zapadało, jarzyło, wzbijało,
Jak fala się wznosiło,
Rzekłbyś wzdęte niepewnym odetchnieniem ciało
Samo się w sobie mnożyło.

Czerwie biegły za obcym im brzmieniem muzycznym,
Jak wiatr i woda bieżąca
Lub ziarno, które wiejacz swym ruchem rytmicznym
W opałce obraca i wstrząsa.

Forma świata stawała się nierzeczywista,
Jak szkic, co przestał nęcić
Na płótnie zapomnianym i który artysta
Kończy już tylko z pamięci.

A za skałami niespokojnie i z ostrożna
Pies śledził nas z błyskiem w oku
Czatując na tę chwilę, kiedy będzie można
Wyszarpać ochłap z zewłoku.

— A jednak upodobnisz się do tego błota,
Co tchem zaraźliwym zieje,
Gwiazdo mych oczu, słońce mojego żywota,
Pasjo moja i mój aniele!

Tak! taką będziesz kiedyś, o wdzięków królowo,
Po sakramentach ostatnich,
Gdy zejdziesz pod ziół żyznych urodę kwietniową,
By gnić wśród kości bratnich.

Wtedy czerwiowi, który cię będzie beztrosko
Toczył w mogilnej ciemności,
Powiedz, żem ja zachował formę i treść boską
Moich spróchniałych miłości!

DON JUAN W PIEKLE

Kiedy Don Juan zstąpił nad wody wieczyste
I należnym obolem opłacił Charona,
Ponury żebrak z okiem dumnym jak Antysten
Pochwycił wiosła w silne i mściwe ramiona.

W sukniach rozpiętych i z obwisłymi piersiami
Kobiety udręczone wiły się gromadą
I pod czarnymi firmamentami w ślad za nim
Ciągnęły z wyciem niby wielkie ofiar stado.

Sganarel o zapłacie ze śmiechem nadmienił,
Kiedy Don Ludwik na tych brzegach nieszczęśliwych
Wskazywał drżącym palcem tłumom błędnych cieni
Złego syna, co zadrwił z jego włosów siwych.

Czysta, chuda Elwira, okryta żałobą,
Przy małżonku niewiernym i kochanku drżąca

Błagała go o uśmiech, w którym by na nowo
Zalśniła pierwszych przysiąg słodycz przejmująca.

Wyprostowany, w zbroi kamiennej, przy sterze,
Mąż wyniosły na czarnej wodzie bruzdę znaczył,
Lecz spokojny bohater, wsparty na rapierze,
Śledząc za falą, widzieć nic więcej nie raczył.

BEATRYCZE

W pustkowiu bez zieleni, spalonym, zwapniałym,
Gdy naturę pewnego razu oskarżałem
I gdy myślą mą na tej bez celu włóczędze
Ostrzyłem zwolna sztylet o me własne serce,
Ujrzałem jak w południa słońcu ku mej głowie
Zniża się wielka chmura ciemności gradowej,
W której się zaraźliwe demony rozparły
Niby jakieś okrutne i ciekawskie karły,
Co przyglądały mi się chłodem mym zdziwione,
I jak przechodnie patrzą w obłąkańca stronę,
Tak one między sobą śmiały się, szeptały,
Znaki sobie dawały, oczami mrugały:

„— Obejrzyjcie dowoli tę karykaturę,
Ten cień, co naśladuje Hamleta posturę,
Wzrok błędny, włos rozwiany, na nogach się słania,
Jak patrzeć na hulakę bez politowania,
Ten nędznik, histrion bez zajęcia, to zabawne,
Przeto że zna swej roli sekrety wytrawne,
Chce opiewając do znudzenia swe cierpienie
Bawić orły i świerszcze, kwiaty i strumienie,
I nawet nam, autorom starej błazenady,
Chce recytować z rykiem publiczne tyrady?“

Mógłbym (pycha ma równie wysoka jak góry,
Przewyższająca wycie demonów i chmury)
Po prostu niepodległą mą odwrócić głowę,
Gdybym nie ujrzał nagle w sprośnej trzodzie owej
— Hańba, że słońce nie utonęło wśród mroku! —
Królowej mego serca o niebiańskim wzroku,
Co śmiejąc się wraz z nimi z mej ciemnej zgryzoty
Raz po raz rozdawała im brudne pieszczoty.

OTCHŁAŃ

Pascal miał swoją otchłań, szła z nim nieprzerwanie.
Biada! wszystko — przepaścią, czyn, żądza, marzenie,
Słowo! I nieraz czuję, gdy mi Przerażenie
Podnosi włos na głowie, jej wichru powianie.

W górze i w dole, zewsząd pustka i milczenie,
Przestrzeń straszliwa, w której czujemy spętanie...
Bóg palcem mądrym w nocy mych mglistym tumanie
Kreśli wielokształtnego koszmaru widzenie.

Boję się snu, jak można bać się wielkiej dziury,
Pełnej trwóg, prowadzącej w świat nie wiedzieć który,
Już tylko nieskończoność widzę z wszystkich okien,

I mój duch nawiedzany ciągłymi zawroty
Zazdrośnie tęskni za nicości snem głębokim,
Ach! nigdy nie wyjść poza Liczby i Istoty!

Przełożył
Mieczysław Jastrun

SYGNAŁY

Rubens, ogród lenistwa, rzeka niepamięci,
Nieprzychylne miłości zbyt cielesne łoże,
Gdzie tylko życie kłębi się, wiruje, kręci,
Jak w powietrzu powietrze i jak w morzu morze;

Leonardo, zwierciadło o ściemnionym lśnieniu,
Gdzie z uśmiechem, łagodnym znakiem tajemnicy,
Anieli pełni wdzięku zjawiają się w cieniu
Pinii zamykających wstęp do okolicy;

Rembrandt, sala szpitalna, smutna, rozszeptana,
Przeszyta na skroś ostrym zimowym promieniem,
Gdzie pod olbrzymim krucyfiksem na kolanach
Stos zgnilizny się modli szlochem i westchnieniem;

Michał Anioł, mgławica, przestrzeń ledwie widna,
Gdzie wśród tłumu Chrystusów Herkulesów tłumy
Krążą i gdzie w półmroku gigantyczne widma
Rwą, wyciągając ręce, śmiertelne całuny;

Tyś się odważył sięgnąć po piękno nędzników,
Zawziętość zabijaków, cały bezwstyd fauna,
Puget, smutny imperatorze galerników
O sercu, w którym wzbiera duma feodalna;

Watteau, karnawał świata, gdzie jakby wprost z łąki
Słynne serca zlatują się lotem motyli,
Gdzie blask świec na tło zwiewne rzucają pająki
Lejąc czyste szaleństwo na bal jednej chwili;

Goya, koszmar, ten koszmar rzeczy niebywałej,
Kiedy sabbat czarownic gra groteskę raju,
Gdzie wdzięczące się starki i dziewczynki małe,
Aby skusić szatanów, pończochy wciągają;

Delacroix, jezioro krwi jak widmo kary
Cień zielonych sosenek czerwienią rozdziera,
A po żałobnym niebie dziwny ton fanfary
Przebiega jak stłumione westchnienie Webera;

Ten płacz, co gotów wielbić, bluźnić, krzywoprzysiąc,
Ekstatyczne *Te Deum* i *Zmiłuj się Panie*
Jest echem, którym dudni labiryntów tysiąc,
Opium Bogów, co sercu da niepamiętanie!

To hasło powtarzane przez tysiące straży,
To rozkaz, którym tysiąc ust chłoszcze przestrzenie,
Sygnał, co na tysiącu cytadel się żarzy,
Krzyk strzelców osaczonych przez las i milczenie!

Bowiem zaprawdę, Panie, jedynym na świecie
Dowodem, co zaświadczy o naszej godności,
Jest ten szloch, który płynie z stulecia w stulecie,
By — nim skona — dopełznąć na próg twej wieczności!

MIŁOŚĆ KŁAMSTWA

Gdy widzę, jak przechodzisz, moja obojętna,
I poddajesz harmonii smyczkowego pienia
Krok, ruch, gest, drgnienie serca, a nawet rytm tętna
Wodząc nudę w głębinie swojego spojrzenia;

Gdy widzę upiększone chorobliwym wdziękiem
Czoło twoje, na którym wieczór się rozjarzył
Od gazowych kinkietów w subtelną jutrzenkę,
I oczy jak z portretu patrzące z twej twarzy,

Mówię: Jakże jest piękna i świeża przedziwnie!
Wieńczy ją ciężar wspomnień, ta wieża mądrości,
A tak jak miąższ brzoskwini, ślepo i naiwnie
Serce jej do wymyślnej dojrzało miłości.

Czyś owocem jesieni o smaku królewskim,
Zapachem egzotycznych oaz i klimatów?
Czyś żałobną amforą czekającą łezki,
Wezgłowiem dla pieszczoty czy wiązanką kwiatów?

Wiem, są oczy z wyrazem czystej melancholii,
Choć nie kryje tajemnic ich głębia zazdrosna,
Sanktuaria bez bóstwa, szkatułki bez kolii,
Bardziej puste i głębsze niż wy, o niebiosa!

Czyż olśnieniu nie starczy, abyś była złudą?
Serce me gardząc prawdą przed pozorem klęknie.
Czyś jest obojętnością, głupotą czy nudą,
Maską czy szychem, witaj! Wielbię cię w twym pięknie.

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

Mieczysław Jastrun

CHARLES BAUDELAIRE

Nie ma nic bardziej płynnego niż mody i gusty, także w krainie sztuki. Może właśnie na przekór tej prawdzie poeci tak często mówią o nieśmiertelności swoich dzieł, o pomnikach trwalszych od spiżu. Ale najdoskonalszy nawet autoportret wielkiego malarza, stworzony bądź co bądź z materii bardziej trwałej od ciała ludzkiego, rzeźba wykuta w marmurze, wiersz uwity ze słów, które trwać powinny tak długo jak język, a nawet dłużej, ulegają prędszemu lub powolniejszemu rozkładowi na podobieństwo materii żywej. Chodzi tu nie tylko o zużywanie się materii obrazu, o starzenie się słów, o ciemnienie obrazów Rembrandta, o trupią zieloność, którą obleka się twarz Mony Lizy.

Zmienia się sposób patrzenia na naturę albo zgoła odpada potrzeba i chęć naśladowania natury, sztywnieją niegdyś buntownicze rytmy, martwieją odkrywcze niegdyś metafory, ulega zmianie stosunek do słowa i jego funkcji w poezji. A jednak z rzeczywiście wielkich dzieł przeszłości zostaje coś, czego ten okrutny proces rozkładu i zniszczenia nie obejmuje, jakaś cząstka niepodległa czasowi. Zazwyczaj następuje przy tych przeprowadzkach z epoki do epoki, jak z domu do domu, przemieszczenie świateł i cieni, przegrupowanie elementów, które składały się na dzieło sztuki. Według słów Norwida: nikt „nie gości w tych, które wybrał sam, pokojach".

Petrarkę ceniono za jego zapomniane dziś poematy łacińskie, Jan Kochanowski usprawiedliwiał się wobec szanujących go za łacińskie elegie humanistów ze swych *Trenów,* marginesowo zapisane i nie przeznaczone do druku *Liryki lozańskie* okazały się najbardziej wzruszającym dziedzictwem lirycznym Mickiewicza.

Ambicją Baudelaire'a było dorównać w mistrzostwie słowa Teofilowi Gautier, który zalecał jako tworzywo wiersza materię oporną: „Emalię, marmur li czy rym". Od parnasistów wziął Baudelaire ideał doskonałości formy, piękna urągającego czasowi. Jego alchemia słowa u nich bierze początek, także elegancja jego retoryki, dandyzm estetyczny. Ale te wszystkie cenione niegdyś wysoko zalety, ta kosmetyka formy, te patetyczne frazy, którym starał się dać odcień różnych rodzajów marmuru, dla nas mają już tylko wartość muzealną.

Straciły również świeżość zmysłowe obrazy, które po raz pierwszy, przy-

najmniej w tej skali, wprowadzał do poezji, związki kolorów i dźwięk
z woniami, które niejako programowo ustalał w swoich wierszach, o
„correspondances", uderzające wówczas czytelnika niezwykłością zestawie
Dla czytelnika polskiego po Słowackim, który odkrywał w słowach kolo
i odnajdywał tak subtelne zapachy, jak „woń wierzbami opłakanej wody
te odczucia nie były niespodzianką, dlatego z taką łatwością utorował sob
Baudelaire drogę do Młodej Polski i przez jej poetów ze zrozumieniem b
tłumaczony. Wszystkie te czary poetyki symbolizmu z czasem stały się p
wszechną własnością, zmatowiały i przestały dziwić. Ale ten poeta, któ
uważał, że „żaden poemat nie będzie tak wielki, tak szlachetny, tak pra
dziwie godny miana poematu, jak ten, który pisze się jedynie dla sam
rozkoszy pisania", uznany został za gorszyciela. Jego wielki, jedyny to
poezji: *Fleurs du mal*, oburzał i przerażał. Książką tą naraził się Baudelai
na proces. Ukazała się po konfiskacie sześciu utworów, obrażających mora
ność publiczną.

W kilkanaście dni po wyjściu *Kwiatów zła*, 9 lipca 1857 r. pisał poeta do matk

Wiesz, że ja nigdy nie uważałem literatury i sztuki za coś, czego cel jest ob
moralności, i że wystarczy mi piękność zamysłu i stylu [...] Teraz ta książka, któ
tytuł *Kwiaty zła*, mówi wszystko, jest przybrana, ty to zobaczysz, w piękno
posępną i chłodną; urodziła się z gniewnej pasji i z cierpliwości [...] Odmawia
mi wszystkiego, ducha wynalazczości a nawet znawstwa języka francuskiego. Ga
dzę tymi głupcami i wiem, że ten tom ze swymi zaletami i błędami utoruje sob
drogę w pamięci czytelników u boku najświetniejszych poezji Wiktora Hug
Gautier a nawet Byrona.

W cztery lata później wyznawał matce:

Ta książka pozostanie świadectwem mego wstrętu i nienawiści do wszystki
rzeczy...

W roku 1866 pisał:

Czy mam Ci powiedzieć, że w tę książkę włożyłem całe moje serce, całą moją cz
łość, całą religię, całą nienawiść? Jest prawdą, że pisałem coś przeciwnego, że prz
sięgałem na moich wielkich bogów, iż to jest książka czystej sztuki, małpowan
żonglerki — i kłamałem jak konował.

Jakże więc? Czysty artysta marzący o laurach Gautiera czy gniew
moralista, buntownik przeciw porządkowi społecznemu, tradycji obyczajow
kłamstwu miłości i kłamstwu religii?

I jedno, i drugie. *Kwiaty zła* wyniknęły z tych gwałtownych dysharmon
które ścierały się w sercu poety. Doskonały, pozornie chłodny, opanowa
kształt poezji Baudelaire'a maskował tę sprzeczność, ujmował ją w ryzy i z
razem był świadectwem głęboko ukrytego marzenia o harmonii. Po roma
tyzmie i zapewne również po mistrzach Renesansu odziedziczył Baudelai
tęsknotę za ideałem.

Tego pragnienia nieosiągalnego ideału nie może zaspokoić w świecie Ba
delaire'a żadna piękność ziemska. Stąd bunt przeciw zastanemu pojęc

ękna, odwoływanie się do zbrodniczej piękności Lady Macbeth i posępnej ocy Michała Anioła. Stąd marzenia o „czasach nagich", o złotym wieku dzkości, którego mniemaną siłę i urodę przeciwstawia współczesnemu charctwu. W chwilach uciszenia zdobywa się na utwory tak czyste i harmonijne, kby wyszły spod pióra poetów Odrodzenia *(Do Kreolki)*, ale utwory te podkreślą tylko rozdarcie wewnętrzne poety, jego niezgodę na rzeczywistość.

Wśród wierszy *Fleurs du mal* znajdujemy obok utworów wielbiących Pięk- (z dużej litery) jako „Anioła Stróża, Muzę i Madonnę" obrazy potwornej zydoty. Gnijąca padlina, starość, choroba, śmierć — cała ta makabra każąca yśleć o średniowiecznych obrazach piekła — oto co przeciwstawia poeta vemu zadumanemu pięknu. Jest w tym burzeniu własnych idealnych nstrukcji ironia romantyczna. Jest w tym satanizmie, w przekorze i rozczy zapowiedź bardziej konsekwentnego Lautréamonta, który urodził się edem lat przed ukazaniem się *Kwiatów zła*. To wycie oceanu, ten ryk nenażerii naszych grzechów" jest jeszcze niczym wobec najgroźniejszego twora, znanego już Byronowi, wobec — nudy, symbolu przeżytej, schyłwej ludzkości.

> Tu le connais, lecteur, ce monstre delicat,
> — Hypocrit lecteur — mon semblable — mon frère!

o jest wieczne i niepokonalne, dlatego poeta klęka przed szatanem, błagając w przewrotnej modlitwie o litość.

W wierszu *Zniszczenie* zło przyjmuje kształt obsesyjny wszechobecnego mona. Według starych wzorów średniowiecznych wciela się on w piękno biece. Sztuka staje się narzędziem zagłady. Dlatego poeta, który życie awi na surowych studiach piękna, jest naznaczony przekleństwem. Baudere jest jednym z pierwszych w poezji francuskiej „poetów przeklętych". cie obchodzi się z nim okrutnie; chory na syfilis, do końca nie uleczony, niezgodzie z otoczeniem, nie rozumiany nawet przez ukochaną matkę, ajduje rekompensatę w obrazach zniszczenia i śmierci.

W utworze *Gra* wśród szulerów i prostytutek zazdrości „tym kurwom upiego wesela", wskrzesza średniowieczny *Dance macabre*, przeraża ukocha- widokiem gnijącej padliny, w *Obrazach paryskich* z przewrotną miłością isuje staruszki, potwory, które niegdyś były pięknymi kobietami. Dzisiejego czytelnika gniewać może ta perwersyjna litość dla wyrzutków i gałgarzy, ta cała demoniczna sceneria grzechu i cierpienia. Jest w tym niątpliwie afektacja, od której nie był wolny Baudelaire, jest wpływ innego rzeklętego poety" — Gerarda de Nerval i Edgara Poe, którego autor *wiatów zła* pilnie tłumaczył, ale jest również autentyczna siła i prawdziwa ew. Tragedią Baudelaire'a jest, że nie może i nie umie być tylko artystą, wbrew swojemu ideałowi artystycznemu nie może poprzestać na sztuce. ce się nią upić, ale bezskutecznie. W eseju *Dzieło i życie Eugeniusza Delaoix*, składając hołd geniuszowi tak bliskiego sobie artysty, pisze, niedwuznacze określając swoją własną tęsknotę za życiem wyłącznie oddanym sztuce:

> Delacroix uczynił ze swego malarstwa swoją jedyną muzę, jedyną kochankę, dyną i wystarczającą rozkosz.

W *Małych poematach prozą* wyznaje:

...Aby nie czuć straszliwego ciężaru Czasu, który kruszy wasze ramiona i zgina w do ziemi, trzeba, abyście się upijali bez przerwy. Ale czym? Winem, poezją lub cno jak wam się podoba. Lecz upijajcie się!

Sam stwarza sobie „sztuczne raje", niszczy swój organizm opium i hasz szem i w końcu wielbi śmierć, która jest panią „Królestwa Ciemności".

W okresie tworzenia *Kwiatów zła,* obejmującym wiele lat i wiele doświa czeń, które złożyły się na tę niezwykłą książkę, Baudelaire ulega jeszc złudzeniu szczęścia, jakie daje praca nad dziełem sztuki, wierzy w ocaler przez doskonałość, pojętą w normach poetyki klasycznej. Nie należy autorów łatwo piszących. Pisanie wierszy nazywa „zajęciem bardzo w czerpującym". W wilię podpisania do druku *Kwiatów zła* skarży się swen wydawcy: „Zmagam się z trzydziestoma wierszami, niewystarczającymi, ni przyjemnymi, źle zrobionymi, źle zrymowanymi. Czy pan sądzi, że ja ma giętkość Banville'a?" Liczne warianty, poprawki i skreślenia w rękopisac zastępowanie przymiotników innymi, bardziej konkretnymi, tropienie miej pustych — cała ta praca, dobrze znana każdemu poecie pracującemu w no mach poetyki klasycznej, jest dla Baudelaire'a w latach powstawan *Fleurs du mal* sprawą nie tylko jego ambicji, ale również sprawą jego etyl Wierzy, podobnie jak Novalis, w „byt absolutny" poezji, w jej realno: Równocześnie — i to zapowiada późniejsze przemiany poety — poprz jego poezję przebiega wyraźna szrama, naruszająca jej pozorną jednolito: W licznych utworach Baudelaire'a można wykryć dwie warstwy, niezupełn wtopione w siebie, a w każdym razie widoczne dla uważnego czytelnika. Je to warstwa klasyczna, retoryka wraz ze wszystkimi jej figurami, znany z każdego podręcznika prozodii, niekiedy oparta na bezpośrednich remi scencjach zarówno z poezji rzymskiej, jak i francuskiej — renesansowe barokowej, romantycznej i parnasistowskiej. Druga warstwa jego poezji je nowa, odkrywająca, nasycona własną wrażliwością i niepowtarzalną w obraźnią poety. Zawiera ona już te wszystkie elementy, które uzna za swo symbolizm, które później rozwinie Verlaine i do szczytu doprowadzi Rimbau

Nawet utwór tak programowy, jak *Correspondances,* ustalający nowe poł czenia i odpowiedniki między wrażeniami zmysłowymi, zaczyna się od obraz bardzo klasycznego:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.

Obraz człowieka przechodzącego wśród nich, przez las symboli, w dalszy ciągu wiersza przywodzi na pamięć *Boską komedię.* Baudelaire, podobn jak Dante, którego ślady znać nie jeden raz w *Kwiatach zła,* daje się prow dzić Wergilemu, z nim zwiedza piekło ziemskie, on towarzyszy mu w po macie *Łabędź,* w tej wizji zmieniającego się Paryża. Reminiscencje z Werg lego i Racine'a w tym utworze sam poeta nazwał „plagiatem". Poeta zna obr wielbionego przez siebie Delacroix *Łódź Dantego* i tak jak Delacroix włączał swego świata poetyckiego zarówno *Boską komedię,* jak *Eneidę.*

Wiersz *Do Teodora de Banville* zaczyna się od klasycznego obrazu schwy-
ia bogini, Muzy, za włosy. Kończy się obrazem Herkulesa duszącego węża
kolebce. *Don Juan w piekle,* dantejski w pomyśle, ma koloryt romantyczny
lacroix. Na każdym kroku spotykamy, często na obszarze jednego utworu,
azy i zwroty klasyczne, pomieszane z romantycznymi i symbolicznymi.
wymienionym tu poemacie *Łabędź* ze szczególną wyrazistością, choć w zgo-
e harmonijnej, występują obok siebie obrazy i figury klasyczne z obra-
ni nowymi, zaobserwowanymi przez poetę i wprowadzonymi z całą jaskra-
ścią. Obok klasycznej figury: „Budzi się Praca" — wozy czyszczenia miasta
cichym powietrzu dudnią mrocznym huraganem".
o spotykanie się dwóch poetyk na obszarze jednego utworu wytwarza
zególną aurę w licznych wierszach Baudelaire'a, tworzy ich perspektywę.
aśnie w utworze *Łabędź* narzuca się to współżycie dwóch czasów uwadze
telnika. „Paryż się zmienia..." „Tak się zmienia kształt miasta, prędzej jeszcze
serce człowieka." Styl drugiego cesarstwa, barokowy i eklektyczny, z re-
niscencjami klasycznymi. Garnier, budujący gmach Opery, marzący o „stylu
poleona III", a poprzestający w końcu na reminiscencjach włoskich pała-
w i jezuickich dekoracjach z siedemnastego wieku. Pozór i pustka drugiego
arstwa odbiły się — jak to bywa — także w architekturze. Ale i Hauss-
nn otwierający nowe perspektywy Paryża, wzbogacający Place de l'Etoile
siedem nowych promieni ulic. Nouveau Carrousel, którego budowę wspo-
na poeta w tym niezwykłym wierszu, do którego komentarzem mogą być
o uwagi o nowoczesności w sztuce.

Nowoczesność — pisze Baudelaire w swoich szkicach o malarstwie — to element
ejściowy, lotny, przypadkowy — część sztuki, której częścią drugą jest pierwia-
k wieczny, niezmienny... Jakkolwiek ów pierwiastek (nowoczesny) jest przemija-
y, nieuchwytny, jakkolwiek metamorfozy, którym podlega, są częste — nie macie
wa pomijać go i zaniedbywać. Usuwając go wpadacie fatalnie w pustkę piękna
rwanego, nie dającego się ująć.
Powiedziałem, że każda epoka ma swoją własną postawę, swój gest, swoje spoj-
nie, szczególnie w bogatej galerii portretów (np. w galerii wersalskiej) wystę-
e wyraźnie słuszność tego twierdzenia. Jednakże sięga ono znacznie dalej.
jedności nazywającej się narodem — zawody, kasty, stulecia wprowadzają róż-
odność nie tylko gestów i manier, ale nawet zasadniczej formy twarzy.

Uwagi te, nacechowane nieco literackim stosunkiem do malarstwa, przypo-
nające myśli Norwida o sztuce: „O, jakie głębokie są w trefieniu warkoczy
wdy historyczne...", oświetlają także ową „nowoczesną", przemijającą, jak
e poeta, warstwę jego poezji.
W swoich *Obrazach paryskich,* w licznych wierszach *Kwiatów zła* rzuca
zję Paryża drugiego cesarstwa, godną stanąć obok wielkiego malowidła
lzaka. Są tu świty i zmierzchy w dzielnicach robotniczych Paryża, są
ony i domy gry, balkony nad ulicami, jak w obrazie Maneta (który portre-
wał kochankę Baudelaire'a), są nagłe spotkania wśród turkotu i wrzawy
elkiego miasta, są gesty, stroje, miny i maski ludzi współczesnych poecie.
Zaczynała się wielka epoka impresjonizmu. O *Lola de Valence* Maneta pisze
udelaire czterowierszową impresję. *Correspondances* torują drogę Rimbau-

dowi. Równocześnie koloryt romantyczny i klasyczny mieszają się w poema tach Baudelaire'a z tymi błyskami nowości. Dla czytelnika polskiego nie jes to niespodzianką. Podobnie w *Sonetach krymskich* Mickiewicza można do strzec współistniejące ze sobą style: styl klasyczny, sentymentalny i roman tyczny, często w obrębie jednego sonetu.

Tak w *Ajudahu* po romantycznych czterowierszach następują niespodzie wanie pseudoklasyczne tercety. Nieprzypadkowo zestawia się tu Baudelaire' z sonetami Mickiewicza. Tylko ścisłość i czarna głębia tych utworów mog dać pojęcie czytelnikowi, nie znającemu wierszy Baudelaire'a w ich brzmieni oryginalnym, o ich nieskazitelnej i namiętnej sztuce, godzącej dysonanse i na rzucającej wizję poety z nieodpartą sugestią.

Nagłe błyski nowych połączeń w rodzaju: śmierć — „spiżarnia mistyczna „sakwa nędzarza", puszcze leśne porównane do katedr, poeta — albatro któremu skrzydła przeszkadzają w chodzeniu, trwoga, wywieszająca nad głc wą czarną chorągiew... „Piękno jest zawsze dziwne." Nie tylko, niekiedy — przerażające. Baudelaire nie cofa się przed obrazami odrażającymi, prze brzydotą i nędzą. Nienawiść i pogarda dla przeciętności dyktują mu temat prowokujące smak estetyczny i moralność mieszczaństwa. Tak postępowa również Manet, umieszczając w słynnym obrazie *Śniadanie na trawie* obo szczelnie zapiętych panów nagą kobietę. Pruderia drugiego cesarstwa uła twiała prowokację w stosunku do opinii publicznej.

Związek z Jehanne Duval, Mulatką o zmysłowych ustach i „ostrych piersiach' związek nieszczęśliwy, w ciągu którego poeta raz po raz odchodzi i powraca to również jakaś forma prowokowania opinii mieszczańskiej.

Poezja miłosna Baudelaire'a łamie konwencje, jej zmysłowość przeciwsta wia się idealizującej poetyczności. Nagość wierszy miłosnych w *Kwiatac zła* sprowokowała represje cenzury. O bogactwie wrażliwości Baudelaire' świadczy fakt, że obok tych utworów demoniczno-namiętnych są w *Kwiatac zła* erotyki tak wysublimowane, jak *Que diras tu ce soir...*

Biografowie mówią o drugiej, bardziej idealnej miłości poety do Madam Sabatier. W swoich szkicach o malarstwie Baudelaire poświęca rozdział ko biecie.

Istota, która dla większości ludzi jest źródłem najżywszych, a nawet, powiedzm to na wstyd rozkoszy filozoficznych, źródłem najtrwalszych uciech; istota, ku które i na korzyść której idą wszystkie wysiłki męskie; ta istota straszna i niedostępn poznaniu jak Bóg... istota, w której Joseph de Maistre widział piękne zwierz zwierzę, którego wdzięki bawią i ułatwiają poważne gry polityczne, dla niej t i przez nią powstają i upadają fortuny, dla niej i zwłaszcza przez nią artyśc i poeci tworzą swoje najsubtelniejsze klejnoty; z niej wywodzą się najbardzie obezwładniające i najbardziej żyzne cierpienia... Kobieta — mówi dalej Baudelai re — jest niewątpliwie światłem, spojrzeniem, zaproszeniem do szczęścia... Piękn bowiem — definiuje za Stendhalem — jest tylko obietnicą szczęścia.

Jest w stosunku Baudelaire'a do kobiety obok rysów nowoczesności nie jeden rys średniowieczny. Komentarzem do erotyków z *Les fleurs du ma* mogą być następujące zdania z *Mojego serca obnażonego,* najszczerszej i naj okrutniejszej spowiedzi poety: „Zawsze byłem zdziwiony, że kobiety wpusz

cza się do kościołów. Jakąż rozmowę mogą prowadzić one z Bogiem? Wieczna Wenus (kaprys, histeria, wyobraźnia) jest jedną z form służących Diabłu do rzucania czaru".

W liście do Sainte-Beuve'a (z roku 1862) czytamy takie wyznanie:

Pewnego razu w złośliwym dzienniku przeczytałem kilka linijek o mojej odpychającej brzydocie, dość doskonałej, by odepchnąć ode mnie wszelką sympatię (to było ciężkie dla człowieka tak lubiącego woń kobiety)...

Obsesja zmysłowa Baudelaire'a naznacza jego wiersze szczególnym piętnem, „woń kobiety" przenika dosłownie takie utwory, jak *Parfum exotique, La chevelure, Sed non satiata, Le Léthé, Le beau navire.* Zachwyt miesza się tu z odrazą. „Kobieto nieczysta!" „Tygrysie ubóstwiony, potworze ospały!" — epitety godnie kontynuujące tradycję średniowiecza, naiwne w swej patetycznej intonacji i chyba niezupełnie szczere. Młody Mickiewicz, ulegając bogobojnemu otoczeniu, zastąpił okrzyk: „Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto..." łagodniejszym zwrotem, Baudelaire podpisałby się pod ową dziwaczną istotą — *„Etre bizarre".* Ale w ustach wileńskiego studenta brzmiał ten okrzyk czyściej.

Lirykę miłosną Baudelaire'a przepaja woń buduaru, jej brutalność wydaje się stylizowana. Lecz właśnie ta liryka erotyczna obok wierszy bluźnierczych najbardziej oburzała współczesnych, ona dała *Kwiatom zła* posmak skandalu. Tymczasem był to dla poety jeden z narkotyków, którymi pragnął się odurzyć, aby nie pamiętać, aby znieść istnienie.

Mimo wspaniałych akcentów bezpośredniości, poezje Baudelaire'a, obwieszone, jak jego piękny poemat *Do Madonny,* barokowymi wotami, nie ukazują go w takiej nagości, jak jego dzienniki, intymne zapiski, zatytułowane *Fusées* (Race) oraz *Mon coeur mis à nu* (Moje serce obnażone). Utwory te, wydane z rękopisów po śmierci poety, miały być zakrojone na szerszą skalę. Te strzępy myśli, zanotowane na gorąco refleksje stanowią znakomity komentarz do jego poezji. Cała twórczość Baudelaire'a jest wyznaniem, spowiedzią, nigdzie jednak poeta nie jest tak wyzwolony z wszelkich konwencji, które narzucała mu epoka, nigdzie nie jest tak nagi. W *Mon coeur mis à nu* podaje, że De Maistre i Edgar Poe nauczyli go rezonować. Ale te zapiski obnażonego serca, zawsze odkrywcze i przeniknięte namiętnością, podobne są raczej do *Myśli* Pascala. Nie darmo w wierszu *Otchłań* powołuje się Baudelaire na wielkiego myśliciela. W tych niestylizowanych zapiskach objawia się Baudelaire w całej swojej wielkości, jest poetą w pełnym, pierwszym tego słowa znaczeniu. Nie ma tu tych licznych spleenów, które wyrażają tylko nastrój chwilowy i nienajlepszą część osobowości poety.

Noty, lakoniczne zdania, nagłe błyskawice myśli, często zaznaczone tylko w niedomówieniu przeczucia czegoś, co stać się może, których trafność my po wieku blisko ocenić możemy.

Niektóre noty mają charakter autobiograficzny: „Moje upojenie w roku 1848. Jakiej natury było to szaleństwo? Smak zemsty. Rozkosz naturalna niszczenia. Upojenie literackie; wspomnienia z lektury. 15 maja. — Ciągle smak zniszczenia. Słuszny, jeśli wszystko, co naturalne, jest słuszne... Znów Bonaparte! Jakaż hańba!". Odkrywcze myśli mieszają się w tych zapiskach

z formułami budzącymi niesmak i sprzeciw. Wszystkie wzloty i upadki Bau delaire'a, całe jego okrucieństwo i rozpacz znalazły tu nagi wyraz.

W *Fusées* rzuca wizję apokalipsy przyszłości. Świat się kończy. Jedynym sen sem jego istnienia jest jeszcze tylko sam fakt istnienia. Przewiduje mechanizacj która doprowadzi do uwiądu i atrofii życia duchowego ludzkości. Nadejdzie cza gdy ludzkość wydrze ostatni ochłap tym, którzy będą uważali się za ostatnic spadkobierców rewolucji. Przewiduje ostateczne „upodlenie serc". Nienawid burżuazji, równocześnie nienawidząc rewolucji. Później Rimbaud, który uważ Baudelaire'a za jednego z „jasnowidzących", sformułuje swą niewiarę w poste świata w zdaniach: „Sztandar prowadzi do plugawego krajobrazu... Pogro spotka wszystkie bunty logiczne". Stanowisko Baudelaire'a jest stanowiskie człowieka zbuntowanego, którego bunty logiczne doznały pogromu. Stą liczne sprzeczności w światopoglądzie Baudelaire'a. Ale są to sprzeczność w sensie logicznym, Baudelaire zawsze pozostaje poetą. Jego władzą poznaw czą jest instynkt i intuicja. Drwi niemiłosiernie z tych, którzy chcieli g poddać dyscyplinie partii politycznej. Podkreśla swoją absolutną samotność mimo przebywania wśród ludzi. „Brak mi zupełnie przekonań, posłuszeństw i głupoty." „Jednak mam kilka przekonań — dodaje — w sensie bardzo wy niosłym, które nie mogą być zrozumiane przez ludzi mojego czasu." W istoci rzadko wokół jakiegoś autora nagromadziło się tyle nieporozumień, co wok Baudelaire'a. Symboliści — z wyjątkiem Rimbauda — widzieli w nim przed wszystkim mistrza posępnych nastrojów, jego *Kwiaty zła* prostodusznie uznan za pochwałę amoralności. Egzystencjalizm miał prawo uważać go za jednego z swoich prekursorów. Nie darmo Sartre napisał o Baudelairze studium w du chu egzystencjalistycznym. Utwór *Otchłań* przeniknięty jest strachem prze „wielką dziurą" wszechświata. *Marzenie ciekawego* ukazuje wąską granic między bytem a nicością. *„La vérité froide"* — „zimna prawda", która objawi się ciekawemu zagadki bytu, jest nicością. Świadomość absurdu istnienia trwoga, śmierć, troska są udziałem egzystencji ludzkiej. Otoczony nicości człowiek jest zdany na siebie, samotny wśród ludzi, choć przez nich wspó tworzony. Cała twórczość Baudelaire'a jest bezustannie ponawianą prób wyjścia poza siebie. Dlatego jest to twórczość heroiczna.

W *Mon coeur mis à nu* czytamy taką modlitwę: „Nie karz mnie w moje matce i nie karz mojej matki z mojego powodu... Daj mi siłę, abym wykona natychmiast zadanie wszystkich moich dni i abym stał się w ten sposób bo haterem i świętym". Ta perwersyjna żądza świętości wynika u Baudelaire' z jego bardzo indywidualnie wyznawanego chrystianizmu. Jego religijność jest religijnością wielkich heretyków i obrazoburców. W *Moim sercu obna żonym* zanotował: „Od dzieciństwa — skłonność do mistyczności. Moje roz mowy z Bogiem".

Dla Baudelaire'a jednak życie jest tylko krótkim przebłyskiem między nicościami, nie drogą do nieśmiertelności. Baudelaire widzi w „fanatyzmie po kory" źródło życia religijnego. Przeszedł przez dotkliwe poniżenia, oddany przez matkę i ojczyma pod kuratelę, nie rozumiany przez współczesnych; jeg bunt przeciw rzeczywistości w miarę lat nie wygasa, lecz zmienia formy Jest wśród nich także perwersyjne ukorzenie się przed Szatanem. „Dynamik moralna Jezusa" — notuje w *Mon coeur mis à nu*. To zdanie znajdzie rozwinię cie u Apollinaire'a, dla którego Chrystus jest rekordzistą lotu. Miłość jest dl

Baudelaire'a formą prostytuowania się w sercu drugiego człowieka, a popycha go do tego strach przed samotnością. „Geniusz chce być jeden, więc samotny." Dla zapełnienia pustki pozostaje mu praca: „Praca natychmiastowa, nawet zła, lepsza jest od marzenia". Praca jest bowiem dla Baudelaire'a ucieczką przed sobą, przed samowiedzą, będąc równocześnie spotęgowaniem i ujawnieniem ukrytych sił duchowych. Jest to jeszcze jedna sprzeczność, przed którą nie ma ucieczki.

Stefan Napierski w wydanym w roku 1932 tomie szkiców literackich *Od Baudelaire'a do nadrealistów* tak definiował znaczenie autora *Kwiatów zła:* „Jest on jednym z nielicznych pisarzy połowy ubiegłego stulecia, którzy potęgując je do tragicznych i barokowych krańców pokonali w sobie wiek XIX".

W istocie, w późniejszych zwłaszcza pismach, Baudelaire w jasnowidztwie swoim wychodzi z ram epoki, która go wydała, w ostrych jak stal i zimnych definicjach *Dzienników intymnych* zdaje się akceptować zagładę. Z sadystyczną satysfakcją kreśli wizję przyszłości, w której „mechanizacja tak dalece nas zamerykanizuje, postęp tak dokładnie doprowadzi do uwiądu nasze siły duchowe, że nic spośród rojeń krwiożerczych, świętokradzkich lub zwyrodniałych, jakie przyśniły się utopistom, nie będzie mogło być porównane z tymi rezultatami pozytywnymi".

Po złudzeniach artyzmu, których wyrazem były *Kwiaty zła,* po studiach estetycznych i demonicznych rozprawach o sztucznych rajach — oszczędne, nieubłagane w okrucieństwie, nieludzkie prawie stwierdzenia prozy *Dzienników intymnych.* Podobną, lecz w gwałtowniejszym skrócie drogę przeszedł Artur Rimbaud, również prorok zagłady i zwiastun nowej epoki.

Oddziaływanie Baudelaire'a na późniejszą literaturę mogłoby być przedmiotem specjalnej pracy. Wpływ ten był olbrzymi zarówno we Francji, jak poza jej granicami. Rainer Maria Rilke w jednym ze swych listów wspomina o kulcie, jaki żywił dla autora *Les fleurs du mal* Cézanne. On sam oprócz wzmianki w *Maltem* poświęca Baudelaire'owi wiersz definiujący w poetyckim skrócie znaczenie Baudelaire'a:

Poeta, jeden, w sobie w całość zdźwięczył
Świat, co się w każdym na drobne rozmienia.
Na piękno rzucił blask nieznanej tęczy,
Lecz, że to jeszcze sławi, co go dręczy,
Gruzy oczyścił, ruinę uwieńczył:
I świat utworzył nawet ze zniszczenia.

Tak więc demoniczny geniusz Baudelaire'a doczekał się beatyfikacji ze strony jednego z największych poetów nowszych czasów.

W Polsce autor *Kwiatów grzechu* (jak wówczas tłumaczono *Les fleurs du mal)* był bożyszczem całej generacji poetów. Młoda Polska czerpała z niego pełną garścią z nierównym rezultatem, przeważnie rozmieniając go na drobne i zbyt naiwnie interpretując. Mieliśmy więc niezliczone odbitki i trawestacje Baudelaire'a w prowincjonalnym wydaniu. Z tego czasu pochodzą jednak dosko-

nale odczute tłumaczenia *Les fleurs du mal,* przede wszystkim Stanisława Korab-Brzozowskiego. Również Lange, M-ski i Bronisława Ostrowska tłumaczyli poszczególne utwory *Kwiatów zła* z różnym rezultatem, lecz z dużym pietyzmem. Całość *Kwiatów zła* usiłowali dać później dwaj tłumacze: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski i Bohdan Wydżga, który przełożył również niektóre prozy Baudelaire'a. Przekłady obu tych tłumaczy nie dają, niestety, przybliżonego pojęcia o sile poetyckiej *Kwiatów zła.* W nowszych czasach zwracają świetnością swoją uwagę dwa przekłady: *Do Madonny* — Antoniego Słonimskiego, i *Balkon* — Czesława Miłosza. Są to nowe tonem swoim, wolne od stylu młodopolskiego interpretacje. Bolesław Leśmian nie tłumaczył Baudelaire'a, lecz w niejednym utworze zadokumentował świetną znajomość tego poety. Najlepsze utwory Leśmiana, takie jak *Poeta, Do siostry, Trupięgi,* są nie do pomyślenia bez Baudelaire'a. Również poeci „Skamandra" mają mu niejedno do zawdzięczenia, przede wszystkim alchemię słowa.

Baudelaire należy do poetów trudnych do tłumaczenia. Składa się na to zarówno ścisłość słowa, zwięzłość, jak utajona w tych pozornie chłodnych wierszach ustawiczna korespondencja różnych wrażeń zmysłowych, barwa utworów i ciepłota ich, trudna do oddania w innych warunkach klimatycznych słowotwórstwa i wśród innej gry skojarzeń. Jest to zapewne trudność przy próbie przeniesienia z języka w język każdej poezji, rzadko jednak jakaś poezja łączy w tym stopniu ze ścisłością rozwiązłość oraz jadowity rozkład materii biologicznej z zimnym połyskiem czarnego marmuru.

Mieczysław Jastrun

Paweł Jasienica

OBRONA GRZESZNICY

Autobus wytoczył się z ulicy Różanej i zahamował przy końcowym przystanku.

— Czy to już Jarosława Dąbrowskiego? — dopytywała zamiejscowa jejmość.

— Jaka? Dąbrowskiego?... — kierowca ironicznie przeciągał sylaby. — Szustra, chciała pani powiedzieć?

Nie jestem pewien, czy dobrze się stało, że imię Jarosława Dąbrowskiego nadano po wojnie akurat tej ulicy, której dawna nazwa wypływała z lokalnego kolorytu Warszawy i mocno zrosła się z historią walk AK na Mokotowie. Zdrowy rozsądek i kulturalny obyczaj nakazywały raczej ochrzcić tak którąś z zupełnie nowych arterii. Pisywało się nawet, że każdy kamień w stolicy ma swoje dzieje i że nie wolno ich zacierać...

Szofer, który kpiącym tonem wymieniał nazwisko jednego z organizatorów Powstania Styczniowego, mógł po prostu nie wiedzieć, o kogo chodzi. A jednak podsłuchana rozmówka zostawiła w sercu przykry osad. Przypomniała rozmaite przegrane batalie o poglądy na historię kraju.

Zadziwiająca rzecz, ale sprostowanie tradycyjnych zapatrywań na Powstanie Styczniowe okazało się w powojennej Polsce prawdziwym niepodobieństwem! Urzędowa propaganda — zupełnie jak w wypadku przemianowania ulicy Szustra — bardzo kiepsko dopomogła historiografii i wcale nie przeszkodziła, że jedyną postacią z tamtych czasów, która robi u nas zawrotną karierę, jest Aleksander Wielopolski.

A swoją drogą chwalcy „markgrafa" popełniają poważny błąd logiczny, ogłaszając za szkodników przede wszystkim tych Dąbrowskich, Frankowskich, Bobrowskich. To byli ludzie młodzi lub nawet chłopaczkowie, działający w początkowym okresie ruchu. Właściwym przedmiotem krytyki mentorskiej powinien być Romuald Traugutt, pan dobiegający czterdziestki, emerytowany podpułkownik, dyktator powstańczy w epoce schyłkowej i beznadziejnej. Jego przed innymi powinni ogłosić za „winowajcę" ci, którzy i samo Powstanie Styczniowe uznają za „obłęd".

Jak wiadomo, dzisiejsza (i przedwojenna) ulica Romualda Traugutta nazywała się dawniej nieco inaczej.

Ale nie obawiajmy się! W panteonie wielkości narodowych dalej obok Traugutta zmieści się i Wielopolski, a Zygmunt Sierakowski wraz z Jarosławem

Dąbrowskim pozostaną osobistościami w najlepszym razie godnymi politowania. Wszystko w idealnej zgodzie z duchem publicystyki Jędrzeja Giertycha tudzież ze znanym wierszem Tuwima o stronnikach „rewolucji lipcowej, Korfantego, wszystkich świętych i Hallera".

Powstanie Styczniowe oznacza w naszej kulturze wyraźną granicę. Dokładnie od jego daty w pamięci narodowej wytwarza się wyrwa, wypełniona trudnym do opisania chaosem pojęć, sprzecznych sądów, oskarżeń i wyobrażeń, podawanych w coraz to innym sosie, lecz zawsze tak, jak komu politycznie wygodniej. Dzieje się tak dlatego, że nieprzerwanie od dni tego Powstania historię najnowszą podporządkowała sobie polityka — jeśli nie rządy, to orientacje, jeśli nie one, to zwalczające się nawzajem kierunki. Od stu lat bez mała uznaje się u nas, że jeszcze nie pora na mówienie pełnej prawdy, że jeszcze nie czas zostawiać dzejopisom swobodę. Z zadziwiającym samozaparciem czekamy, „aż się przedmiot świeży" dobrze „ucukruje", dokładnie „uleży" i aż ostatecznie okrzepną najbardziej bzdurne mniemania, których później żadna siła ludzka nie zdoła zmienić.

Zazdrość jest bardzo brzydkim uczuciem, a jednak przyznaję się, że żółknę, ilekroć przeczytam o wychodzących we Francji monografiach osób, czynnych w dobie pierwszej wojny światowej i później. Ledwie zamknął oczy premier Edward Herriot, a już jest w handlu jego dwutomowy pamiętnik. U nas Michał Bobrzyński zastrzegł, że wspomnienia jego mogą być wydane dopiero w dwadzieścia pięć lat po zgonie autora. Bo oczywiście opinia publiczna nie powinna się zbyt wcześnie dowiedzieć, jakimi sposobami w Roku Pańskim 1912 zwalczano w c.k. Galicji klęskę księgosuszu. W rezultacie pamiętnik świetnego pisarza i wybitnego działacza ukazuje się wtedy, kiedy treść jego nikogo o niczym aktualnym pouczyć już nie może i nawet recenzenci nie zwracają nań uwagi.

Wydaje się, że znana trzeźwość polityczna Francuzów pozostaje w najściślejszym związku z zupełną autonomią dziejopisarstwa, jaka panuje w tym kraju. Umiejętność rzetelnego myślenia może się rozwijać tylko tam, gdzie istnieje praktyka dociekania prawdy — dla niej samej. W przeciwnym razie napotykamy takie fenomeny, jak istny kult człowieka ponoszącego pełną odpowiedzialność za krajowe klęski i jednoczesne potępianie ludzi, których działania wyrwały Polskę z cywilizacyjnej depresji.

Za najbardziej udane i zyskowne polskie operacje polityczne w XIX stuleciu uważam Księstwo Warszawskie i Powstanie Styczniowe. Obie mają niedobrą prasę. Pierwsza — z powodu stu dwudziestu ułanów, którym — wcale ich o zdanie nie pytając — kazano szarżować pewną szosę w Hiszpanii. Druga — z powodu ofiar na pewno znacznych, bez których jednak kraj nie mógł wyjść ze ślepego zaułka, a Warszawa nadrobić dystansu, jaki ją dzielił już nie tylko od Paryża czy Londynu, ale od Poznania i Krakowa.

Niedawno temu ukazały się pamiętniki Jana Skotnickiego. Autor był świadkiem zabójstwa prezydenta Narutowicza oraz procesu mordercy i przypomniał jego końcowe przemówienie. Niewiadomski piorunował, że do władzy w odrodzonej Polsce pcha się taki Witos, „cham od wideł i gnoju".

Rzecz doprawdy godna uwagi. Człowiek stoi przed sądem, w obliczu niechybnej śmierci. Zbrodni, którą popełnił, nie żałuje. Stara się ją moralnie usprawiedliwić, wskazując między innymi na zgubną jego zdaniem karierę

olityczną polskiego chłopa. To niezbicie świadczy, że takie poglądy głęboko urtowały w sferach wrogich Narutowiczowi, w tych, które czciły później iewiadomskiego jako bohatera. W ostatnim przemówieniu do świata używa ię argumentów uznawanych za istotne.

Zauważmy, że działo się to w roku 1923 (mowa o procesie), w stolicy kraju, który dwa lata wcześniej zafundował sobie konstytucję na wzór francuski głośno zapowiadał chęć kroczenia śladami „nadsekwańskiej siostrzycy". Francja od schyłku XVIII wieku widywała na samych szczytach ludzi z gminu. Blisko władzy oglądała ich i grubo wcześniej.

Zauważmy ponadto, że Witos nie przybył do Warszawy z Paryża, lecz Galicji, która pomimo wszystkich swoich pańskich fochów miała czas przyzwyczaić się do chłopskich polityków. Tym bardziej przywykły do nich Poznańskie i Śląsk, gdzie nikt nie oburzał się, że Korfanty to Korfanty, nie na przykład Korwin-Korwanatowski. Tylko Kongresówka i Kresy trwały w przekonaniu, że do rządzenia państwem trzeba herbu. Bo też zaledwie na sześćdziesiąt lat przed śmiercią Narutowicza dokonał się w tych dzielnicach przewrót społeczny, który zaczął przerabiać „chama" na obywatela.

Sprawa argumentów Niewiadomskiego to jakby skrót, historyczna migawka, obrazująca straszliwe przeżytki w myśleniu politycznym kraju. One się brały dziejowego opóźnienia rozwoju Polski.

Kiedy się dziś patrzy z perspektywy stulecia, pewne rzeczy widać wyraźnie. Przede wszystkim to, że gdyby nie Powstanie, owo opóźnienie przybrałoby rozmiary śmiertelne. Moglibyśmy okazać się niezdolni do wyzyskania szansy, jaką nam nieoczekiwanie dał rok 1918.

Bo proszę mi powiedzieć, czego mógł się spodziewać kraj, który w drugiej połowie XIX wieku jeszcze nie rozwiązał kwestii uwłaszczenia chłopów wskutek tego cierpi na brak rynku wewnętrznego, silniejszej więzi socjalnej, naturalnej wymiany sił między poszczególnymi warstwami społecznymi — kraj, którego mieszkańcy nie stanowią jeszcze narodu w sensie nowoczesnym?

Gdyby nie Powstanie Styczniowe, a mówiąc ściślej, gdyby nie cały ruch lat 1861—1863 — w roku 1918 trzy dzielnice Polski posiadałyby zupełnie różne ustroje społeczne, całkiem odmienne formy władania ziemią. „Ukaz uwłaszczeniowy" ogłoszony przez Aleksandra II w Rosji w roku 1861 nie czynił chłopa pełnoprawnym właścicielem, a ponadto jeszcze przewidywał, że ostatnie raty wykupu wniesione zostaną w roku 1932. Ale nawet ten ukaz nie odnosił się do ziem polskich! Nad środkowym biegiem Wisły wytwarzać się zaczynała depresja, ostatni pod tą szerokością rezerwat średniowiecza. Z połączonych działań carskiego rządu i najbardziej zacofanych odłamów magnaterii polskiej nic dobrego narodzić się nie mogło. Jeszcze podczas Powstania Wielopolski planował tylko oczynszowanie włościan.

Powstańczy Komitet Centralny Narodowy, ogłaszając dnia 22 stycznia 1863 roku dekret o uwłaszczeniu, gwałtem zmienił sytuację i sprawił, że wieśniak u nas otrzymał ziemię na warunkach lepszych niż gdziekolwiek w środkowej Europie.

Wskutek Powstania skrwawiła tylko Polska. Rosja wyszła cało — ale też okropnie później płaciła za swoje zapóźnienie, za ustrój stanowy, chłopa w nędzy i podlegającego chłoście.

Powstanie Styczniowe za cenę krwi z powrotem przyłączyło Polskę do

Europy. Dla bezstronności przyznajmy, że stało się to w najpóźniejszy wszystkich możliwych terminów. Ta sama operacja mogła być dok o trzydzieści przeszło lat wcześniej, podczas Powstania Listopadowe którego należy mieć pretensje nie o to, że wybuchło, lecz o to, że było płodne w dziedzinie ustroju. Uchwałę sejmu o detronizacji rodziny ca można było bez trudu obalić z chwilą zwycięstwa wojsk rosyjskich. wy o uwłaszczeniu — nigdy! Całe nieszczęście, że tej ostatniej w zabrakło.

Czytam u starego historyka rosyjskiego, że w komitecie carskim urząd cym po Powstaniu Styczniowym stosunki rolne „wzięto pod uwagę ok ność, wykazaną przez Milutina, że włościanie w Królestwie Polskim o czątku Powstania nie odbywali i nie płacili na rzecz dziedziców ż powinności i że grunta, będące we władaniu włościan, są już dekretem rewolucyjnego ogłoszone jako ich własność bez wszelkiego wykupu. Stąd no za rzecz bardzo celową nadać moc prawną faktowi dokonanemu... się w tym bez wątpienia jak najwyraźniej wpływ dekretów i cyrku Rządu Narodowego na prawodawstwo Milutina". I jednocześnie czytam bitnych nawet współczesnych pisarzy polskich twierdzenie, że chłop zawdzięcza uwłaszczenie carowi.

Zaiste, dziwna jest w naszym kraju znajomość historii najnowszej. Ok nie „najnowsza" z Bożą pomocą odnosi się już szczęśliwie do pełnego st

Ostatnio przybyło naszej literaturze kilka książek, poświęconych w kom roku 1863.

Więc najpierw cenna tetralogia Tadeusza Łopalewskiego, *Kroniki po* obrazująca również dzieje popowstaniowe. Krytyka przemilczała ją zup Ponieważ, zgodnie z tradycją, „zawsze w tej nieszczęśliwej Polsce każdy nie to, co do niego należy", niżej podpisany zamierza omówić utwór Łop skiego, ale jeszcze nie w tym artykule. Trudno jednocześnie pisać o pow czystej krwi oraz o książkach należących do innych gatunków literackich.

Rok 1957 przyniósł obszerną rzecz Stanisława Strumph Wojtkiewicza *Tra* oraz wznowienie eseju Ksawerego Pruszyńskiego *Margrabia Wielopolski.* przypomnieć, że niektóre fragmenty *Dostojewskiego* Stanisława Mackie także zatrącają o sprawy Powstania, to dorobek uznać wypadnie za obfi przynajmniej jak na nasze stosunki. Wątpić jednak można, czy wpły na zmianę wspomnianych na początku tradycyjnych zapatrywań.

Traugutt to chyba najlepsza z książek Stanisława Strumph Wo wicza. Autor zapanował nad tematem i nie uległ niebezpieczeństwom, się czają w oryginalnym życiorysie ostatniego dyktatora powstańczego. dzieści kilka lat przeciętnego, niczym się nie wyróżniającego byto i wreszcie kilkanaście miesięcy bohaterskiej epopei, zakończonej her śmiercią — tego zupełnie wystarczy, żeby zrodzić literacki szablon. Str Wojtkiewicz nie dał się łatwiznie i, zamiast opiewać same tylko górne a finału, potraktował równomiernie cały temat.

Z takiej decyzji wynikły rozmaite korzyści. Najpierw ta, że obraz kam krymskiej, w której Traugutt uczestniczył jako skromny oficer saperó syjskich, zalicza się do najlepszych w całej książce. Można go śmiało zes z doskonale zrobionym opisem partyzanckich walk i pochodów w roku gdzie tylekroć już przedstawiany czar przyrody Polesia przemawia

nie świeżym, a nawet z największym sukcesem artystycznym autora — acją o samej śmierci Traugutta i towarzyszy.
udno sobie wyobrazić groźniejszy dla pisarza temat niż ten tłum zebrany rlotu Zakroczymskiej, tysiące odkrytych głów i czarna szubienica o pię- hakach na stokach cytadeli. Z tradycji rodzinnych, wiodących się wiadań osób obecnych przy tej egzekucji, wiadomo było o jednym wiel- jęku, który przeleciał nad ciżbą, kiedy wyprężyły się sznury. To wszystko iele Strumph Wojtkiewicza jest, powiedziane wiernie, lecz z jakim umia- Jeśli powściągliwość świadczy o kulturze pisarskiej, to autor *Traugutta* ył tę legitymację.
nieważ książka wcale szczegółowo zaznajamia nas z całym życiorysem tera, dowiadujemy się rzeczy ciekawej i ważnej. Oto ostatni dyktator tania i w jednej osobie najsławniejszy jego uczestnik wziął w nim udział w własnym dawniejszym przekonaniom i wbrew całej swej postawie wej. To wszechmocny los rozstrzygnął, że końcowy akt walki kształto- człowiek o takich właśnie — trauguttowskich! — cechach umysłu i cha- ru. Dziejom Powstania mogło zabraknąć ostatniego akordu. Powstanie o po prostu wygasnąć w niesławie, kiedy Napoleon III bezradnie roz- ręce, a na ten gest rozmaite „białe" komitety jęły się co rychlej wyzby- kompromitujących pieczątek.
początku mówiłem o wielkim społecznym i politycznym dorobku walki. ek moralny Powstania był także ważny. Gdyby nie „ostatni rozdział", ej by pewnie musiała wyglądać twórczość Stefana Żeromskiego.
rbuch Powstania był historyczną koniecznością i ci, którzy nad nim bia- sprawiają wrażenie ludzi, rozpaczających, że cudu zabrakło. Ale prze- działania i jego zdobycze zależały od mnóstwa częściowo przypadkowych obliczalnych czynników, od wartości mózgów i charakterów. Nie wszystko jmniej da się wywieść z takich czy innnych „uwarunkowań".
rumph Wojtkiewicz wiele autorskiego starania poświęcił scenie przeło- ej. Towarzyszymy podróży Traugutta na zebranie, gdzie przyszły dykta- ma ostatecznie odmówić udziału w akcji. I oto nieoczekiwane przezeń kanie z oddziałem leśnym decydująco wpływa nie tylko na jego osobiste lecz również na dzieje Powstania Styczniowego.
k przystało na twórcę zbeletryzowanej opowieści, Strumph Wojtkiewicz żył się obrazem. Namalował go dobrze, co w niczym nie zmniejsza mojego do książki. Brakuje mi w niej po prostu samego autora, jego osobistego , wyrażonego w zwykłej historiograficznej prozie.
augutt stanął na czele oddziału pozbawionego dowódcy. Potem szedł órę ciągle „po linii" wojskowej. Jego główna troska dotyczyła militarnej ay Powstania. Sądził, że przy odpowiednim kierownictwie można poko- cara i wywalczyć niepodległość. Pisał, że gdyby naród postępował ener- iej, „z łatwością i niepostrzeżenie wystąpiłby z taką potęgą, że interwencja by się albo całkiem niepotrzebną, albo Francja wystąpiłaby raczej jako sprzymierzeniec, a nie protektor".
k sądził rzeczy Romuald Traugutt. Nie jesteśmy pewni, co na ten temat i autor książki, Stanisław Strumph Wojtkiewicz.
tknąłem zagadnienia, które sprawia, że nie jestem entuzjastą rozpow- nionej u nas ostatnio mody beletryzowania historiografii. Wolę „czystą"

powieść historyczną, która ma swoje własne cele i prawa — oraz monografie, eseje, publicystykę, czyli książki, których autorzy przy największym nawet staraniu o powab formy nigdy nie tracą przywileju przemawiania wprost, we własnym imieniu. Mniej mnie radują dzieła niby trzymające się ścisłej prawdy, lecz przepełnione zabiegami powieściowymi, sztukowane fikcją literacką i pozbawione komentarza niewątpliwie autorskiego.

Nie wiem, czy Stanisław Strumph Wojtkiewicz podzieli moje zdanie, ale osobiście sądzę, że Traugutt się mylił. Nie było wtedy żadnej możliwości pokonania Rosji i odzyskania niepodległości. Żadnej — od początku Powstania! Dlatego też nie warto się martwić, że niezbyt często wówczas strzelano i to przeważnie niecelnie. Im mniej krwi się lało — tym lepiej. W ogóle strzelanie było potrzebne wyłącznie jako środek do utwierdzenia i wprowadzenia w życie dekretów Rządu Narodowego, które w sposób dodatni i trwały zmieniły społeczny ustrój Kongresówki. Polska nie miała podówczas innej drogi ulepszania swoich wewnętrznych urządzeń. Przewrót społeczny musiał u nas przybierać formę walki z armiami zaborczymi, których pokonanie nie leżało w naszej mocy. Dlatego właśnie nasze powstania — a zwłaszcza Styczniowe — wyglądają na przedsięwzięcia szalone, która to okoliczność aż dotąd jeszcze żałośnie myli pisarzy skądinąd wnikliwych.

Tego zarzutu nie kieruję pod adresem Stanisława Strumph Wojtkiewicza. W całości odnosi się on do Ksawerego Pruszyńskiego i jego rozprawy o „markgrafie". Przykro mi, ale ta głośna i szeroko omawiana książka znakomitego pisarza stanowi chyba rekord powierzchowności i płytoty.

Można by ją określić jako uwagi o partii Białych, spisane przez uzdolnionego członka tego stronnictwa.

Pruszyński poważnie traktuje tylko dwa ówczesne czynniki polityczne: Wielopolskiego i Białych. Nie zajmuje się prawie Czerwonymi, z góry uważając ich za narwańców. Typowy *circulus in demonstrando* — błędne koło w dowodzeniu, czyli „dowód zawierający w przesłankach twierdzenie, które się właśnie zamierza dowieść". Przecież Pruszyński chciał wykazać, że rację miał Wielopolski, zwalczający Powstanie wszystkimi środkami, aż do „branki" włącznie.

Wszystkiego można „dowieść", zwłaszcza jeśli się tego zanadto pragnie.

Na str. 145 znajdujemy na przykład twierdzenie, że warszawiacy siłą wzięci do rosyjskiego wojska nie przejmowali się zbytnio. „Powoływano się na opinię księdza — czytamy — który wszedł do lokalu, gdzie zebrani byli poborowi, i zastał wielu z nich... grających w karty. Gra w karty chyba tylko w oczach bardzo wielkiego laika jest objawem szczególnej desperacji. Niedługo potem rekruci z Królestwa mieli powitać cara gromkimi »ura«, niczym rekruci znad Kamy czy Oki."

W rzeczywistości relacja owego księdza była nieco obszerniejsza: „Kiedy tam wszedł po raz pierwszy, zastał prawdziwie niesforną tłuszczę. Ci płaczą, tamci namiętnie grają w karty, ktoś tęsknie patrzy w okno i nuci piosenkę... Krzyk i hałas nieznośny, jakby naraz ci ludzie przeszli w stan barbarzyństwa. Niektórzy podpici, ze spojrzeniem zwierzęcym... oderwani od codziennych zajęć nie wiedzą, gdzie się podziać, co ze swoją osobą zrobić, chodzą jak błędne owce; bywają i zdeprawowani: patrzą jakimś złowrogim spojrzeniem, gotowi rzucić się na wszystkich lub na siebie samych".

„Ura" na widok cara musiał krzyczeć każdy żołnierz, który nie chciał iść d sąd wojenny. Odmowa powitania zaliczała się w armii carskiej do tra-cyjnych form buntu. Czytamy w pamiętniku Ignatjewa, że kiedy pułk uław na prowincji nie odpowiedział na *„zdorowo, bratcy!"* swego dowódcy, rawa zaraz doszła do samego Aleksandra II, który uznał ją za obrazę obistą.

Jest i pretensja pod adresem wydawcy książki, „Paxu". Pewnie, że nie żna ani słowa zmieniać w tekście zmarłego autora. Ale nic nie przeszkadza dać notę, przypisek, odsyłacz. Na str. 141 Pruszyński nazywa Stefana browskiego jednym z Białych. Darujcie państwo, ale zaliczyć do nich browskiego, to tyleż znaczy, co ogłosić Ignacego Daszyńskiego endekiem! browski w bohaterskim okresie Powstania był wodzem Czerwonych, nikt ny, tylko on właśnie przeważył szalę i rozstrzygnął przez to o wybuchu.

Kiedy Pruszyński pisał swą książkę w Londynie, błąd ten z biedą po połoe można było darować. Ale od tego czasu sprawę wyjaśniono, ostatnio związku z rocznicą rodzonego siostrzeńca Bobrowskiego, Josepha Conrada. zywistej nieprawdy nie należy puszczać w obieg bez sprostowania.

Nie warto by może tak stanowczo zwalczać wywodów *Margrabiego Wielolskiego* i przez szacunek, jaki żywię dla pamięci autora, pewnie bym tego e robił, ale istnieją najpoważniejsze podstawy do obaw, że mętna treść iążki uzyska wpływ na opinię i do reszty zaleje nieliczne wysepki wiedzy. ıdź co bądź drugie wydanie! I dziesięć tysięcy nakładu eseju historycznego, na nasze stosunki wiele (*Traugutt* — w pierwszym wydaniu — ma równo łowę). No i jeszcze ten rozgłos nadawany książce przez pewien odłam prasy. Od jesieni 1956 roku sprawy Powstania Styczniowego ciągle wracają na ny czasopism, zwłaszcza katolickich. Znakomita większość autorów przyta-a je jako odstraszający przykład polityki zgubnej i widzi w jego bilansie rne straty.

Szukając wyjaśnienia tego interesującego zjawiska, warto zobaczyć, co sam uszyński napisał we wstępie do pierwszego wydania swej książki. Przytam jego słowa: „Otóż w okresie tej kampanii, toczonej na londyńskich bruch, nasi przeciwnicy wydobywali z lamusa historii cały korowód mar. Nie akło ich, niestety. Czy istotnie ludzie, którzy w przeszłości polskiej szukali rozumienia z Rosją, byli zdrajcami? Głębiej zapuszczona sonda historii wiedziałaby, że nie. Ale nawet zapuszczona płyciej natrafiłaby na postaci, óre szukały porozumienia z Rosją i które naród zachował w innej pamięci ż targowiczan..." Tę samą strunę dyskretnie trąca Stanisław Mackiewicz, yjaśniając w przedmowie pobudki, jakimi się kierował autor *Margrabiego*.

Wolno przypuszczać, że większość publicystów obecnie ujemnie pisujących Powstaniu również kieruje się względami dydaktycznymi i pragnie przedawić Wielopolskiego jako godny naśladowania wzór rozumu, a Czerwonych ko jego zaprzeczenie.

Program porozumienia z Rosją jest na pewno słuszny, ale kto doń doszedł, n wcale niekoniecznie musi zaczynać działalność praktyczną od powieszea paru piesków na Powstaniu Styczniowym. Czyż naprawdę wiecznie tak a być w Polsce, że wiedza o historii pada ofiarą aktualnych zabiegów litycznych?

Wielopolski wcale nie był zdrajcą. Był tylko zupełnym anachronizmem, dzia-

łaczem, który nawet tego nie pojmował, że jeśli się w drugiej połowie X stulecia chciało coś załatwić w sensie konserwatywnym, to należało gad i współdziałać nie tylko z ziemiaństwem i biskupami, lecz także — jeśli r przede wszystkim — z bogatym mieszczaństwem. Wybuch rewolucji gro Warszawie już w lutym 1861 roku. Na wielkie nieszczęście dla kraju zap biegł mu Leopold Kronenberg. Dlatego na nieszczęście, że wbre rozpowszechnionym mniemaniom Powstanie rozpoczęło się grubo za późn Wczesny wybuch dałby te same zyski ustrojowe, być może wpłynąłby podobny proces w Rosji i ogromnie prawdopodobne, że wcale nie przeszk dziłby objęciu rządów w Królestwie przez tegoż Wielopolskiego z jego aut nomicznym programem, ale już po uwłaszczeniu chłopów. Jest niezbity faktem, że fala rozruchów ludowych przez cały rok 1861 i 1862 niosła Wiel polskiego do władzy. W roku 1863 położenie całkiem się zmieniło, bo Aleksa der II zdążył już opanować sytuację w samej Rosji i mocno stał na nogac

Wielopolski był tym politykiem, który decydował, trzymał w ręku losy kra i wskutek tego ponosi pełną odpowiedzialność, że Polska tak strasznie zapł ciła za to samo, co mogła osiągnąć darmo.

Znakomicie zorientowany i bardzo inteligentny Oskar Aweyde, zeznaj przed komisją śledczą, powiedział dosłownie: „W ręku rządu był zaws środek mogący nie tylko odroczyć Powstanie, ale i ubić je raz na zawsz Tym środkiem było rozstrzygnięcie sprawy włościańskiej".

Rządem dla Królestwa był w tych kwestiach Wielopolski, planujący oczy szowanie, które nikogo wśród ludu i demokratów nie zadowalało.

Uwłaszczenie chłopów byłoby od razu wprowadziło Kongresówkę na samą drogę „rozsądku", po której od dawna już kroczyły Galicja i Poznańsk Krytycy Powstania uznają widać za fakt, że nad górną i dolną Wisłą mieszk jakiś rozumniejszy gatunek Polaków niż nad średnią. Bo przecież w 1863 rol tylko Warszawa „porwała się z motyką na słońce", Poznania zaś i Krakov żadna siła nie potrafiłaby do tego namówić. Prawda jest prosta. Do odruchó rozpaczy skłaniają ludzi tylko niemożliwe do zniesienia stosunki. Tam, gdz można żyć mniej więcej po ludzku, nikt się nie pokwapi pod szable ani p szubienicę.

Za nieszczęścia roku 1863 odpowiada ten sam czynnik, który zawsze le u podstaw wszelkich gwałtownych wybuchów społecznych: opór uprzywil jowanych, odmowa zaspokojenia oczywiście słusznych żądań tłumu.

Zastanawiające, że po Powstaniu i uwłaszczeniu również Kongresówk zdecydowanie odżegnała się od „szaleństw". Znała — rzecz jasna — nad spiski i przygotowania rewolucyjne, ale socjalistyczne, będące zwykłym zj wiskiem w całej Europie. W 1914 roku ani myślała słuchać wezwań Piłsu skiego, co znalazło nawet wyraz w znanej pieśni legionowej. Zachowywa się normalnie, nie chcąc niczego ryzykować przed czasem. Endecy nie mie racji, kiedy przypisywali zasługę pouczeniom Romana Dmowskiego. To mni więcej zeuropeizowane przez Powstanie stosunki, w kraju zrodziły spos rozumowania zbliżony do europejskiego.

Krytycy Powstania stale szermują argumentem, uchodzącym u nas dot za żelazny. Polskie szaleństwo — powiadają — ułatwiło Bismarckowi zbliżen z carem. Gdyby nie nasz rok 1863, sojusz francusko-rosyjski doszedłby skutku o wiele wcześniej, Prusy zostałyby pokonane, a Polska zjednoczo

zapewne obdarzona taką czy inną formą wolności. Tymczasem wskutek wstania Bismarck zawarł z Aleksandrem układ, zasłonił sobie tyły, potem bił Austrię i Francję oraz stworzył cesarstwo niemieckie.

Jeśli wywód ten jest słuszny, to polskie Powstanie ponosi odpowiedzialność nieszczęście całej Europy. Naprawdę zaś operowanie nim dowodzi tylko szego niebywałego nieuctwa w zakresie historii. Podziw bierze, że takie czy wypisuje się u nas w czterdzieści kilka lat po wybuchu pierwszej wojny iatowej.

Wiadomo przecież dokładnie, że carska Rosja i cesarskie Niemcy w żaden osób nie mogły pobić się wcześniej, niż się w rzeczywistości pobiły. W ro- 1914 ruszyły przeciwko sobie *contre coeur* i — mówiąc otwarcie — wbrew jistotniejszym interesom obu tych monarchii. Wilhelm II wojny z Miłajem nie chciał! Odpowiedzialne czynniki wśród carskich polityków też nie chciały. Jeszcze w roku 1915 Sergiusz Witte powiedział francuskiemu ıbasadorowi wprost w oczy, iż życzy sobie odrębnego pokoju z Niemcami, yż Rosja nie ma o co bić się z nimi.

To zapewne bardzo miło oglądać oczyma wyobraźni Napoleona III, który spółki z Aleksandrem II gniecie Prusy, odbiera im Gdańsk, Poznań i tak lej. Jeśli jednak od rojeń przejść do historycznej prawdy, zaraz ukażą się doki o wiele mniej wspaniałe.

W roku 1866, kiedy Bismarck bił Austrię, paryski dziennik „*Le Siècle*" pisał : „Niech wszyscy to dobrze wiedzą: być za Prusami i za Italią, to znaczy cieć triumfu najbardziej słusznej sprawy. To być wiernym sztandarom mokracji. I teraz niech przeciwnicy Italii — oraz Prus — powiedzą wyźnie, czy są za demokracją i rewolucją, czy przeciwko nim" (oczywiście eczowniki pospolite „demokracja" i „rewolucja" występują tu w wydaniu *la* Napoleon III).

W ten sam puzon dęły inne wpływowe pisma, wyrażające oficjalny kurs lityki cesarza Napoleona. Emil de Girardin, publicysta bardzo wtedy wytny, pisał w „*La Presse*": „Czy Francja zachowa spokój, czy też dobędzie lecza — zawsze w logiczny sposób pozostanie razem z Prusami, ponieaż jest nierozerwalnie związana z Italią".

Bismarck przyznał się z godną pochwały szczerością, że zasilał złotem ten prasy paryskiej. Kiedy później postanowił zerwać z Francją i uderzyć nią, po prostu przestał płacić i zaraz uzyskał pożądane efekty propaganowe. Ale przekupstwo nie decydowało. Polityka Napoleona III grubo poewczasie zorientowała się w niebezpieczeństwie pruskim.

Tymczasem nasi znawcy dziejów i korepetytorzy narodu z uporem twierdzą, losy Europy zależały od tego, co zrobią w Warszawie Czerwoni.

Powszechna wojna europejska, z której wynikła klęska trzech cesarzy oraz iepodległość Polski i innych państw, nie mogła wybuchnąć wcześniej, aż ejrzały do konfliktu stosunki wywołane przez utworzenie w roku 1871 cearstwa niemieckiego. Wiadomo, że przewidywano ten wybuch gdzieś na rok 920. A kształtujące się w czasach Wielopolskiego pierwociny zbliżenia Paryża Petersburgiem storpedowane zostały wcale nie przez Czerwonych, którzy krótkie mieli ręce i żadnego wpływu na wielką politykę nie wywierali. wiadomie i na zimno dokonała tego Anglia.

Jeśli się chce szanować logikę i twierdzi, że Czerwoni ułatwili Bismarckowi

budowę cesarstwa niemieckiego, to należy przyjąć, że tym samym przybli wybuch pierwszej wojny światowej i niepodległość Polski. Bo bez zagroże przez to cesarstwo żywotnych interesów Anglii i Francji, bez jego parcia morza i kolonie, bez przytroczenia Austrii do niemieckiego siodła — co r strzygało o zadarciu z Rosją — powszechnej wojny europejskiej być mogło. Prusy gnębiące tylko polskość, lecz nie zagrażające nikomu z wielki trzymałyby pewnie Gdańsk i Poznań bardzo długo, może po dziś dzień.

Do wieńca zarzutów przeciwko Powstaniu Styczniowemu przybyły ostat nowe argumenty, wyglądające tak efektownie, że żywo przejął się nimi jec z naszych najbardziej wnikliwych krytyków, pisujących w *„Przegląd Kulturalnym"*.

Stanisław Mackiewicz wygłosił w *Dostojewskim* dziwne tezy na ten Powstania. Pozostaje dla mnie niedocieczoną tajemnicą, jak można twierd „22 stycznia 1863 roku rozpoczęła się walka zbrojna, gdyż Polakom dost czono broni z Francji". Od czasu opublikowania pamiętników Janowskie to znaczy od dziesiątków lat wiadomo, że było zupełnie inaczej. Podc decydujących narad Komitetu Centralnego Narodowego Stefan Bobrows który właśnie 1 stycznia przybył z Paryża, ostrzegał, że pomocy z Zach nie będzie i trzeba liczyć na własne siły.

Stanisław Mackiewicz pisze o Aleksandrze II: „Z państwa policyjne i stanowego przeobraził Rosję w nowoczesne państwo praworządne". Je tak, to nie miał pewnie racji carski minister, Sergiusz Witte, biadający, i w XX wieku rządził Rosją administracyjny *„proizwoł i policejskoje usm trienije"*. Nowoczesność zaś polegała niewątpliwie między innymi na bra nie tylko konstytucji, lecz także rządu pracującego kolegialnie. Polska, będąca wszak wzorem doskonałości ustrojowej, miała taki rząd już w w ku XVIII, w postaci „Rady przy boku Jego Królewskiej Mości Nieustające Co się tyczy stanów, to niektórzy źle zorientowani dziejopisowie naliczyli i w Rosji sporo: *dwarjanstwo, duchawienstwo, poczotnoje graždanstwo, kup czestwo, mieszczanstwo, dworowyje ludi* i *krestjanstwo,* czyli po naszer chłopstwo. Osobno potraktować też chyba należy *„kazaczestwo"*. Wszystl co stało niżej od kupiectwa, prawnie podlegało chłoście i zwało się w języ półurzędowym *„siekomoje sosłowje"*. Zdaniem Mackiewicza Aleksander obalił przywileje stanowe. Chyba w sensie późniejszego postępowania Aleksa dra III, który na petycji szlachty moskiewskiej, upraszającej o prawo zab rania raz do roku głosu w sprawach guberni, „napisał swoim słynnym ni bieskim ołówkiem: *„Isz, czewo zachotieli!"*.

Autor *Dostojewskiego* syntetyzuje zarzuty. Aleksander II — powiada „poszedłby zapewne jeszcze dalej, gdyby nie powstanie polskie w 1863 or wewnętrzny rosyjski ruch rewolucyjny, którego padł ofiarą, zabity bom 1 marca 1881 roku, w przededniu ogłoszenia manifestu o powołaniu parl mentu".

A więc Polska ma odpowiadać nie tylko za cierpienia, zadane Europie prz Niemcy, lecz również za wewnętrzne nieszczęścia rosyjskie! Czy aby nie wiele oskarżeń pod adresem biednej „przywiślańskiej grzesznicy"?

Rosyjskim ruchem rewolucyjnym zajmować się bliżej nie będę, bo to osob i ogromny temat. Sądzę jednak, że to z winy Aleksandra wszystko posz w Rosji na noże i jakiekolwiek rozwiązanie kompromisowe stało się niemoż

we. Car nie dał konstytucji w porę, zamroził „odwilż posebastopolską" i przez to samo wepchnął w podziemie ruch odnowicielski, z wielką siłą działający jawnie po kampanii krymskiej. Lata 1856—1862, to daty oznaczające czas, w którym można jeszcze było naprawdę unowocześnić ustrój państwa. Bynajmniej nie każdą utraconą sposobność da się później odrobić. Jest takie mądre przysłowie: „W czas rychło, Marychno, po śmierci wędrować".

Tezy, które wyłożyłem, wcale nie są moje. Pisze się o nich od dawna.

Ale wywodów Stanisława Mackiewicza też nie da się zaliczyć do nazbyt świeżych i zdumiewa mnie wywołane przez nie wrażenie.

Sergiusz Witte w swoim niezwykle ciekawym pamiętniku napisał mniej więcej tak (przytaczam z pamięci): przychodzi młody cesarz Aleksander II, ożywiony najlepszymi chęciami — i czymże go wita społeczeństwo? Strzałami Karakozowa i głupim, bezmózgim polskim powstaniem.

Karakozow strzelał w roku 1866. Powstanie wybuchło w roku 1863. Decydującego zwrotu wstecz dokonał Aleksander w połowie roku 1862, a przygotowywać manewr zaczęto wcześniej. To także rzeczy od dawna udowodnione i znane, ale widać nie wszędzie.

Stanisław Mackiewicz pisze o Katkowie, który „zaczął przeciw Polakom mobilizować Rosję, złe kły pokazywać Europie". Tak! Ale początek tej działalności Katkowa, to rok 1862! W sprawozdaniu złożonym wtedy carowi szef żandarmów już się na tę jego akcję powołuje. Katkow atakował Hercena, cały ruch rewolucyjny i Polaków wtedy, kiedy wiele oznak zdawało się wskazywać, że powstania wcale nie będzie.

Pewnie, że Powstanie posłużyło później za pozór do dalszego rozjątrzania w Rosji szowinizmu, podobnie jak przydał się do tego celu „mały dowcip z ogniem" — *„niebolszaja ogiennaja szutka"* — czyli długa seria pożarów miast w całej Rosji, latem 1862 roku wzniecanych z rozkazu policji. Ależ, na miłość Boską, nie bierzmy środka za przyczynę!

Zresztą — trzeba rozróżniać. Dopóki Powstanie nosiło charakter rewolty w Królestwie, wywołanej przez Czerwonych — opinia publiczna w Rosji zachowywała się dość powściągliwie. Szał buchnął dopiero wtedy, kiedy nastąpiła dyplomatyczna interwencja mocarstw zachodnich. Ale ta interwencja, to marzenie, cel dążeń i umiłowane dzieło Białych! To Biali, a nie Czerwoni odrzucili „amnestię", w której Aleksander II obiecywał zachować w Królestwie wszystkie reformy i Wielopolskiego przy władzy. Postąpili tak dlatego, że kierowali się wskazówkami rządu francuskiego i paryskiego Hôtel Lambert.

12 kwietnia 1863 roku działacze zgrupowani wokół konserwatywnego krakowskiego *„Czasu"* odmówili oświadczenia się za przyjęciem „amnestii". Byli to ludzie czynni już w rządach Powstaniem i utrzymujący bezpośredni kontakt z Paryżem. Wychodząc z redakcji po burzliwej rozmowie Adam Potocki powiedział do nich: „Na wasze głowy spadnie krew, która odtąd wylaną zostanie".

12 kwietnia nie było jeszcze Murawjewa w Wilnie ani Berga w Warszawie.

12 kwietnia w lesie pod Rawiczem agent Białych zabił w pojedynku, a raczej z premedytacją zamordował szefa Czerwonych, Stefana Bobrowskiego. Inaczej jak zbrodnią nie można nazwać „walki" na pistolety, w której znakomity strzelec staje przeciw człowiekowi na wpół ślepemu.

Zdobywczy, prawdziwie płodny pod względem historycznym okres Powst- nia trwał do kwietnia 1863 r. Oskar Aweyde i to wyjaśnił rosyjskim władzo śledczym: "...dekret (o uwłaszczeniu) stał się od 1 kwietnia jasnym dla ka- dego, nietykalnym i nie dającym się już cofnąć faktem. Własność chłopa n była jeszcze urządzona, lecz już miał ją, nie płacił z niej ani grosza obyw- telowi, nie pełnił żadnej powinności. Myśmy bacznie śledzili za wykonanie tego dekretu, niektórzy z naszych naczelników nawet siekli rózgami niep słusznych obywateli na oczach chłopów i sprzedawszy takiemu panu ca dobytek z publicznej licytacji, zwracali chłopom bezprawnie ściągnięty z nic czynsz. Chłopi wobec długo trwającego Powstania zrozumieli, że cokolwie będzie, ziemia pozostanie już na zawsze ich własnością. Próba cofnięcia teg co się już stało, wywołałaby straszną katastrofę socjalną" (dzień 1 kwietni to po prostu początek roku gospodarczego).

Główne, możliwe do osiągnięcia cele Powstania zostały osiągnięte i wolr już było powziąć samodzielną decyzję przerwania działań w polu. Najwięl sze mocarstwa, jeśli widzą beznadziejność dalszej wojny, przyjmują pokó ratując co się da.

W dziejach Romualda Traugutta wielka jest jego postawa moralna, dzieł której w ponurym okresie zimy 1863/1864 nazbyt już przeciągnięta walka ni skończyła się hańbą. Ważne są ponadto wszystkie jego dyktatorskie rozkaz zmierzające do pilnowania i dalszego wprowadzania w życie dekretu o uwła szczeniu. Rozporządzenia w sprawach wojskowych nie mogły zmienić losó wojny.

Przed chwilą wymieniłem nazwisko człowieka, którego koniecznie trzeb postawić we właściwym świetle. Chodzi o Michała Murawjewa.

Stanisław Mackiewicz pisze: „Wciąż oskarżał Petersburg, że mu przeszka dza wieszać Polaków w dostatecznej ilości... Szubienica była dla Murawjew tym, czym fortepian dla Paderewskiego: instrumentem pracy i przedmioter miłości". Zupełnie słusznie, z tym oczywiście wyjaśnieniem, że Murawje nie powiesił nikogo, kogo by przedtem prawomocnym wyrokiem nie skazał nie mniej prawomocne sądy carskie. W wileńskim archiwum studiowałen przed laty akta procesu mińskiej organizacji powstańczej. Na jednej kaligra ficznie zapisanej karcie papieru widniał wyrok śmierci na kilkanaście osób A u dołu ułaskawienie z zamaszystym podpisem: Murawjew.

Mackiewicz powiada, że Murawjew był antytezą liberalnego księcia Suwo rowa, przyjaciela monarchy. Z takiego zestawienia pada pewien blask i n osobę Aleksandra II.

Trzeba otwarcie stwierdzić, że „Wieszatiel" był potworem, ale grał w otwar te karty. Otrzymując nominację na wileńskiego generał-gubernatora uprze dził Aleksandra, że jest człowiekiem z natury okrutnym i że panowanie jeg splami krwią. Mocodawca ponosi tę samą — jeśli nie większą — odpowie dzialność, co i wykonawca.

Wyjeżdżającego do Wilna Murawjewa serdecznie żegnała sama cesarzowa

Murawjew stanął w Wilnie dnia 26 maja 1863 roku. Sześć tygodni wcześnie Biali odrzucili wszelką myśl o pokoju, licząc na pomoc mocarstw zachodnich czyli przyjmując linię postępowania najbardziej wrogą już nie carowi, lec samej Rosji. W interwencjach owych mocarstw jedno tylko było realne angielskie prowokacje.

We wspomnianych już rozmowach redakcyjnych krakowskiego *„Czasu”* uczestniczył Stanisław Koźmian i wraz z innymi powziął decyzję odmowy pisania na temat „amnestii”. I on właśnie jest autorem książki *Rzecz o roku 1863*, patronującej *de facto* poglądom dzisiejszych krytyków Powstania.

Z biegiem czasu poznano treść wielu tajnych dokumentów, publikowano akta śledcze i pamiętniki, zabierali głos liczni badacze. Pisał przed wojną Adam Szelągowski, po wojnie Stefan Kieniewicz. Nic nie pomaga! Utrzymują się w kursie mniemania Koźmiana, którym niedługo przed wojną przyszedł w pomoc Jędrzej Giertych ze swoją kretyńską teorią o decydującej i zgubnej roli Żydów oraz wolnomularstwa w dziejach Polski tudzież z przypuszczeniem, że pomysł przymusowego poboru do carskiego wojska „podszepnęła” Wielopolskiemu masoneria.

Nie chciałbym równać Koźmiana z Giertychem i krzywdzić go. *Rzecz o roku 1863*, to książka napisana z talentem, swadą, w niektórych punktach zadziwiająco przenikliwa, ale też powierzchowna i ogromnie stronnicza.

Wspomnieć jeszcze muszę, że przed wojną ludzie wychowani na Żeromskim bardzo niechętnie traktowali „rewizjonizm” w stosunku do Powstania Styczniowego. W tej ich postawie więcej było moralnego oburzenia niż wiedzy, ale sumienie mówiło im prawdę.

Stefan Żeromski zestarzał się, niestety. Trudno zresztą poglądy na przeszłość narodu stale czerpać z beletrystyki. Tymczasem proza niepowieściowa ma u nas teraz widoki bardzo mizerne. Jak świadczą fakty, szczególnie opłakana przyszłość czeka utwory, których autorzy bluźnierczo ośmielają się być dobrego zdania o Powstaniu Styczniowym. Zdarzył się nawet wypadek publicznego wytykania takiej książki jako obrzydliwego grzechu popełnionego w tak zwanym „minionym okresie”.

Czemu tak jest? — *„longum et difficile est narrare”*, jak mówił w XII wieku Gall nieboszczyk. Dość, że jest.

Piszę ten szkic na marginesie kilku książek i wiem, że nic nie wskóram. Nie poradzę zjednoczonemu frontowi wielu pism — w innych sprawach skłóconych, lecz w tej jednej solidarnych — oraz wydawnictw różnego typu. „Markgraf” Wielopolski nadal uchodzić będzie za istne wcielenie narodowej mądrości stanu.

Jednakże — „bardzo proszę pamiętać, że ja byłem przeciw”.

Paweł Jasienica

Kazimierz Wyka

SUPER FLUMINA BABYLONIS

1

W sensie artystycznym jest to właściwie debiut. W sensie moralnym i filozoficznym jest to podsumowanie. Mowa o *Wierszach* * Aleksandra Wata. Rzecz jasna, że dla każdego, kto zna literaturę dwudziestolecia, pośród pozornych debiutów ostatnich lat debiut to najbardziej pozorny. Aleksander Wat od lat bez mała czterdziestu jest w tej literaturze obecny, zrazu na skrzydle futurystycznym, później wśród lewicy polskiej.

Twierdzenie takie należy do historyka dwudziestolecia, on na wstępie winien by posłużyć odpowiednimi datami i odpowiednimi informacjami, pragnę się zwolnić od podobnego obowiązku, ponieważ wiersze Wata to właśnie postulują u czytelnika, u krytyka.

Co? By czytane i oceniane były poza wszelką historią literatury. Poza poetyką. Poza prądem. Poza konwencją. Nie w tym znaczeniu, żeby zapowiadały osiągnięcia całkowicie nowe i nieznane i wobec tego w żadnym tle już istniejącym nie dały się pomieścić. W tym natomiast znaczeniu, że wszystko co artystyczne — prąd, poetyka, konwencje — służy w tym przejmującym podsumowaniu swoistemu dokumentowi moralno-filozoficznemu. On w danym wypadku jest najważniejszy, wartości artystyczne to dla Wata tylko miazga służebna. Jest to jakiś aneks. Jest to brulion.

2

Ja nie jestem Heraklesem
ani Ola Dejanirą,
wrogi moje nie centaury.
Lecz koszuli ja Nessosa
już się nie pozbędę nigdy.
Ona wlewa w żyły ołów,
limf rysunek, nerwów deseń
ona trawi w wolnym ogniu.

* Aleksander Wat: *Wiersze*. Kraków 1957, Wydawnictwo Literackie; str. 178.

Ona tkankę miażdży żywą,
kość rozkrusza, mózg zaciska.
Żeby wyżąć z krwawym potem
słowa słowa słowa

(Trochę mitologii)

Słowa. Słowa. Słowa. Czyżby? Kiedy Apokalipsa św. Jana przedstawia ›dmiu aniołów stojących przed oczyma bożymi i uderzających w trąby — yni to w takich wersetach: „1. I pierwszy Anioł zatrąbił, i stał się grad ›gień zmieszane z krwią, i zrzucone jest na ziemię, i trzecia część ziemi ›rzała, i trzecia część drzew zgorzała, i wszelka trawa zielona zgorzała. I wtóry Anioł zatrąbił, a jakoby wielka góra ogniem pałająca wrzucona jest morze, i stała się krwią trzecia część morza. 3. I pozdychała trzecia część worzenia tego, co miało duszę w morzu, i trzecia część okrętów zginęła. I zatrąbił Anioł trzeci..."

Nie inni aniołowie apokaliptyczni rozlegają się nieustannie w świecie mo-lnym, kreowanym przez ten dokument. Twórczość Aleksandra Wata jest ięcej niż katastroficzna, a więc taka, że wieści ona, co ma nadejść dopiero nadejść nieuchronnie. Jest apokaliptyczna, powzięta już po katastrofie, po ›ełnionej w ramach tego świata moralnego i spełniającej się nadal apokali-ie. Jej wymiary ogłaszają wszechobecni w niej aniołowie starości, nocy, wogi i cierpienia. I ten wreszcie anioł bardzo nowoczesny, którego nie ıał jeszcze wieszczek-ewangelista z wyspy Patmos: anioł bytu. Anioł istnie-ła i egzystencji w ogóle.

Dla podobnej tonacji moralno-eschatologicznej można by wskazać pewne ›ojarzenia. Mogłyby one prowadzić do przedwojennego nurtu katastroficz-›go, jak do kontaktów z podobnymi zjawiskami w ostatnio powstającej ›ezji. Napisałem to w trybie przypuszczającym, nie twierdzącym. Bo te ›lekie skojarzenia niczego nie wyjaśniają we własnej argumentacji filozo-cznej Wata i w jej pochodzeniu.

W całości swojej wywodzi się ona z własnej biografii autora, z osobistego ›świadczenia i cierpienia, z lat, kiedy milczało wprawdzie pióro, lecz — ›bierało sumienie. Aż za jego głosem ruszyło wszystko: wspomnienia naj-›wniejszego dzieciństwa. Urojenia i fikcje. Sny i kompleksy. Lektury, jakże ›zliczne lektury. Trwogi rzeczywiste i nieodwołalnie zakotwiczone w świado-›ości. Podobne im cierpienia.

Wszystko ruszyło. Tak na rzece podświadomości, jak na rzece własnej egzy-›encji i jej nieodwracalnej biologii, jak na rzece historii. Wszystko — podobnie ›k płynie po ciężkich mrozach kra, sycząc i krając. Bez kształtu i bez ›ęknego układu. W stanie miazgi nieraz drażniącej swoim niedopracowaniem ›rtystycznym, nadmiarem słowa i wersetu, zgrzytami w łańcuchu obrazów. Wszystko, od paleontologii i paleobotaniki podświadomości aż po apokalip-›yczną, przyszłą paleontologię cywilizacyjną:

Najpierw przyśnił się młynek do kawy.
Najpospolitszy. Taki sobie staroświecki. Ciemnokawowy w kolorze.
(Dzieckiem lubiłem odmykać klapkę, zajrzeć i natychmiast zatrzasnąć.
Z trwogą, z drżeniem! Aż zęby dzwoniły ze strachu! Było mi tak, jakobym

ja tam był w środku kruszony! Zawsze wiedziałem, że muszę źle skończyć
Najpierw przyśnił się młynek do kawy.
A może to się tylko tak zdawało, bo w chwilę potem stał tam już młyn
[z wiatrakiem.

. . . . . .

widzę:

w śmietniskach Chwały Fabrycznej
prefiguracje poronne
prototypy tyranozaurów przyszłości —
wszystkie w marszu. Przodem
plutony egzekucyjne Zmotoryzowanych Polipów. Dalej
dywizje Elektronowych Mątw.
Gdy poprzedzony kapelą janczarów-transystorów
jawi się On sam, dyktator lądów, wód i przestworzy
wspaniały Kat Cybernetyczny z odkażonym sznurem.
I rozpocznie swoje zbożne dzieło.

Kiedy spozierać na podobne przepływanie snów, kompleksów i przeraż
na towarzyszącą mu miazgę kompozycyjną — niewiele w tym można zra
odczytać, jedynie skręty groźnej dysharmonii. O co innego wypada bowi
zapytać: czy nad tymi rzekami podświadomości, historii, biologii wzno
się mosty? I czy wytrzymują napór syczącego żywiołu?

3

Mosty są na pewno i wytrzymują. Powtarzam: nie służą one sztuce i
prowadzą z jednego jej brzegu na drugi. Pytania, problemy, tematy filozofi
ne — oto owe mosty nad płynącą ciemnością. Ta apokaliptyczna poezja j
zarazem poezją filozoficzną. Nie w sensie częstego opatrzenia, a naw
upstrzenia terminologią ontologiczną i teoriopoznawczą. Utwory Wata
filozoficzne, ponieważ sięgając po krajobraz, wnikając we wspomnienie, sz
kając własnej przeszłości — nie krajobraz, wspomnienie i czas miniony
najdują. Lecz?

Trzeba je jakoś poklasyfikować, wydobyć powracające wielokrotnie ko
strukcje myślowe, by odpowiedzieć, czego te utwory poszukują. Z które
na jaki brzeg mosty prowadzą. Zawsze są to brzegi ontologiczne. Pustka by
wokół człowieka. Samotność egzystencji człowieka w obliczu bytu. Ucieczk
od egzystencji w nicość. Rodzaje egzystencji. Egzystencja i ciało. Jedność os
bowości. Granice poznania, od pradawnych, sceptycznych argumentów Zen
na z Elei po nowoczesną problematykę poznawczą.

Oto coś w rodzaju krótkiego katalogu wybranych problemów filozoficzny
Trzeba wskazać na tekstach, które z nich mam na myśli, kiedy np. powi
dam: pustka bytu wokół człowieka. Lub: egzystencja i ciało. W pierwszy
przypadku groteskowe przetworzenie dawnego motywu, zwłaszcza w mala
stwie spotykanego, chłopskich pogrzebów, chłopskich trumien w samotny
pejzażu:

W czerni
wyglądałaby z daleka jak ptak jaki złowrogi
z przetrąconymi skrzydłami
gdyby nie kapelusz przekrzywiony na bakier.
Przed nią na wózku przewiązana sznurami
sosnowa trumienka.
„Wio!" krzyczy kobieta ze złością, gdy szkapa zagapiona staje.
I pusta równina wokoło. Nic więcej, nic więcej, nic więcej.
Tylko wiatr chwilami skamle i śnieżek pada na bakier
z ciemnej chmury.

(Pejzaż)

W drugim filozoficznym przypadku — egzystencja i ciało. Oczywista, stosunku do wiersza, jaki będzie zacytowany, wskazujemy tylko jeden jego filozoficznych przekrojów. Możliwe są też inne:

Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
Za krótka ona, byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie.
A nam się zdaje, żeśmy rzeką. Rzeką
żywą rzeką. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku.
Esse est percipi et percipere — powtarzamy
poruszamy głową kładziemy rękę na sercu
głośno zamykamy książkę
podchodzimy do stolika z jeszcze ciepłą herbatą
wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby
mówimy: dobranoc kochana.
Zegar bije wiatr nadyma firankę gasimy światło.
I pogrążamy się w nicość
jeszcze wtedy pewni, żeśmy rzeką żywą. Żywą rzeką
która tylko pociemniała — okresowo — wdowa — okresowo — po dziennym [świetle
(ono wróci, ono musi jak skurcz po rozkurczu)
a lemury na pociemniałym jej nurcie
to przywidzenia lunatyczne.

(Wiersze somatyczne)

Wspomnianego katalogu niesposób ilustrować problem po problemie. Więc tylko wyliczam utwory w sposób dyskursywny mówiące o tym zapleczu filozoficznym. Czytelnik sam zechce je przyporządkować do odpowiednich zadnień: *Być myszą. Najlepiej polną, Widzenie, Czemu mnie z trumny wy-agasz, Trzy sonety, Tu nie istnieje przestrzeń, Arytmetyka, Przed weimar-im autoportretem Dürera*, czwarty z *Nokturnów, Czymże jest? czymże?, en, Podróż, Kaligrafia, Jeżeli wyraz „istnieje" ma mieć sens, Przypomnienie, iersze somatyczne.*

Chyba wszystko. Czytelnik sam zechce ułożyć tytuły według propono-
nych przekrojów filozoficznych. Krytykowi nie wystarczy nakreślić
zasięg. Trzeba wskazać jego centrum. Poprzez wszystkie wskazane problem
poprzez głosy trwogi i cierpienia — to centrum prześwieca wciąż w po
Wata, jak dno bardzo głębokiej i starej studni.
Jego filozoficzne miano?

4

Stanowisko Wata daje się określić jako chrześcijańska odmiana egzyst-
cjalizmu. Główne tematy-mosty, przerzucone w jego utworach nad nurt
podświadomości oraz cierpienia, to tematy, wokół których, jako punktu w
ścia, skonstruowana została filozofia egzystencjalizmu. Zaczerpnięta wpr
u swego bezpośredniego, lecz podwójnego źródła, występuje ona u Aleks
dra Wata. Zaczerpnięta bowiem z własnej egzystencji, z własnego doświ
czenia — w tym sensie będąca jednocześnie debiutem oraz podsumowanie
Dla egzystencjalisty takie źródło i taka argumentacja są najbardziej obow
zujące.

Stara ręka, stare oczy, stare usta, stare cienie.
Stare brzmienia, stare treści, stare myśli, stare słowa.
Te objawy
takie stare! —
— przecież nowe objawienie!
Patrz jak stary
cień mój klęka
na stareńkim cmentarzyku.

W przypadku Wata — argumentacja wyprowadzona z doświadczeń cz
wieka, który był komunistą. Człowieka, który z setką tysięcy podobny
przeszedł przez geograficzne szlaki Anhellego. Człowieka, który będąc Żyd
według przodków swoich, jest Polakiem w każdej literze swojego zwątpie
i tęsknoty za krajem. Człowieka, którego świadomość po wszystkich tych mi
scach mieszka. Dużo teoretycznie pisuje się o typowości jako podstaw
rzeczywistego doświadczenia pisarskiego. Bardzo słusznie! W polski
warunkach wszystko co powyżej — nie przestało być wielką typowośc
„I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię same
w ciemności wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu." To zamierz
i wykonał Szaman wobec Anhellego.
Więc — chrześcijańska odmiana egzystencjalizmu. Ze znanych piszące
polskich tekstów odnajduję takową odmianę światopoglądu jedynie w ni
drukowanym pamiętniku Karola Ludwika Konińskiego *Ex labiryntho* i *N
atra*. Jemu również los przyznał, a rodzinie nie przestaje wciąż przyznaw
takiej sumy cierpienia, że rozwiązanie znalazł w zbliżonym do Wata ak
filozoficznym. Cóż, krytyk to specjalista od szukania analogii, zadufek, któ
mniema, że tym sposobem rozwiązał...
Napisałem, że źródło egzystencjalizmu Wata jest bezpośrednie, lecz podw

ne. Po stronie tekstów nie są tym źródłem francuskie przepracowania dramaturgiczne filozofii powołującej się na nazwiska Kierkegaarda, Heideggera, Jaspersa i innych, chociaż autorzy tych przepracowań rozleglejszej zażywają sławy. *L'être et le néant* Sartre'a, *Sein und Zeit* Heideggera, te przede wszystkim dzieła dają się czytać w międzywierszach utworów Wata. Niejeden z zapisów poetyckich wygląda jak glosa na ich marginesach. Fragment zaczynający się od wersetu: „Jeżeli wyraz »istnieje« ma mieć sens jakikolwiek" — zdaje się być daremną dyskusją ze wstępnymi rozdziałami *Sein und Zeit*, gdzie Heidegger ustala prymat egzystencji nad esencją (np. *Das Thema der Analytik des Daseins).* Zaś na lakoniczne ujęcie w aforyzm takich rozdziałów, jak *Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode,* wygląda ten zwarty czterowiersz, w którym jednocześnie pobrzmiewa echo symboliczno-filozoficznych formuł Tadeusza Micińskiego:

Jestem syn księżycowy, a nie słoneczny.
Jestem zatem mózgowy, a nie serdeczny.
Fala tu jest zachłanna, lecz nie odwieczna.
Śmierć jest nieustanna, nie ostateczna.

Tak, Miciński. Którędy, poprzez senne wizje, poprzez nadrealistyczne przetworzenie materii poetyckiej, prowadzą od niego ścieżki ku wielu objawom dzisiejszej poezji — w tej mierze odsyłam do interesujących uwag J. J. Lipskiego (we wstępie do zbioru *W mroku gwiazd,* PIW, Warszawa 1957). Ja jedynie cytuję u Micińskiego dalszy ciąg tej egzystencjalistycznej strofy:

Zahuczał wicher — wicher jesienny
nad moim sercem — sercem tułaczem —
i Anioł senny — Anioł Gehenny
już mnie powitał — powitał płaczem.

5

Stanowisko Wata nie wyczerpuje się w utworach o charakterze dyskursywno-terminologicznym. Poetycko najcenniejsze wydaje się, kiedy wyobraźnia jego wyjdzie spomiędzy pojęć i prowadzących do nich cierpień, przystanie po sokratejsku wśród przechodniów, na ulicy, w barze, w niedzielnym parku, przy karuzeli. I wszędzie napotka — metafizykę.

Dziwaczną, o podwójnym korzeniu metafizykę: nadrealistycznym i egzystencjalistycznym. Metafizykę czy też raczej impresje metafizyczne, nie o system bowiem w tych impresjach chodzi, których zbyt wiele i zbyt natrętnych spotyka się w dzisiejszej poezji i malarstwie, ażeby sprawę dało się załatwić odesłaniem takowej do akt. Wszystko to już było za Przybyszewskiego, starzyzna! Ten bowiem gest, do złudzenia podobny pseudoklasycznemu odsyłaniu upiorów romantycznych pomiędzy duby smalone rodem z *Nowych Aten* Chmielowskiego, w krystalicznej czystości swego ducha niezmiennie powtarzają warszawscy nacjonaliści, mniemając w podobnie krystalicznej czystości swoich intencji, że wciąż jeszcze otwierają pochód młodych...

O cóż chodzi? Widzenie nadrealistyczne posuwało się dwiema koleinam W twórczości literackiej prowadziło do zasady rozluźnionych i nieoczekiwa nych skojarzeń, do prymatu snu i nie kontrolowanego przepływania wrażeń bo w tym owa zasada najpełniej się urzeczywistnia. W tej mierze Wat jako przedłuża, lecz w posępnej i gorzkiej tonacji, nie przez biologiczną afirmacje przedłuża doświadczenie polskich futurystów z grupy *„Nowej Sztuki"*.

Widzenie nadrealistyczne w malarstwie prowadziło do umieszczania obok siebie przedmiotów, które w rzeczywistości normalnej nie zwykły się z sobą kontaktować, przedmiotów traktowanych nie jako pretekst malarsk lecz — werystycznie, natrętnie, opisowo. Przedmiotów, które tym sposobem dziwią się sobie — żeby tak powiedzieć — ontologicznie. Które stwierdzają z jak dziwacznych elementów złożona jest całość bytu, skoro na te element popatrzeć oddzielnie, zdjąwszy z oczu bielmo oswojenia. „Rzeczy — pisze Sar tre — o nich można by powiedzieć, że są to myśli, które zatrzymały si w drodze, które o sobie zapomniały, które zapomniały, co zamierzały myśleć i tak oto pozostały, roztrzęsione, ze śmiesznym sensikiem swoim, który prze kracza ich granice."

Ta odrębność, ów skończony charakter przedmiotów umieszczonych pośród obcego im morza zjawisk i objawów, kiedy przechodzi na człowieka, na jeg egzystencję biologiczną, na troskę i cierpienie — staje się swoistą przesłan ką egzystencjalizmu. Egzystencjalista wyciąga z niej dlatego wnioski meta fizyczne, ponieważ z istoty jego stanowiska egzystencja posiada prymat przed uogólnieniem, przed ideą, przed właściwościami wspólnymi. Z istoty jego stanowiska każdy przedmiot to oddzielny, sam w sobie przedmiot który dążąc do swego określenia — nieuchronnie i jednocześnie dąży d swojej śmierci, do zdarcia, do zniszczenia. Stół w pustej kawiarni, samotny stół wśród krzeseł. Rower oparty o narożnik domu, z rynną i skrzynką pocz tową. To gdzieś w tych paryskich okolicach —

Przy cynku siedziała dziewka. Oczy miała utkwione
w kielichu, z którego ciągnęła przez słomkę ciecz rubinową.
Była wcale niestara. Tęga. Rysy brutalne,
charakter ubierał je w godność jednak, nawet w szlachectwo.
Wciąż jeszcze trwała zima. Ranek był cudnie słoneczny.
Paryż z mgły się wyłuskał tęczowo-akwamarynowej.
Za szybą i placem kościołek. Stamtąd dzwoniono właśnie.
Nie wiem z jakiego powodu.

Dziewka uniosła powieki. Jak baletnica unosi się
na czubkach palców. Ale jej buro-żółte źrenice
były skamieniałe. A jednak taiły w środku
płomyk a może i światło —
światło więzione w bursztynie.
To ją czyniło podobną do Sybilli Kumejskiej,
zasiadłej na stołku przed cynkiem, z nogami rozstawionymi.

Ten „kicz paryski" nakreślony został jak malowidło nadrealisty: dociekliwie, werystycznie, natrętnie, szczegół po szczególe. Kiedy to nastąpiło, meta-

ízyka wkracza w bistro paryskie. Byle na zwykłą dziewkę spojrzeć z dotatecznym napięciem zdziwienia. W sposób, który wyodrębniając ją niczym rzedmiot nadrealistyczny, jednocześnie jej egzystencję, jej wygląd cielesny ;yni czymś filozoficznie zaskakującym. Nie darmo Toulouse-Lautrec zotaje wymieniony w dalszym ciągu. Bo on uczył takiego patrzenia na dziewki, ak na składnik fauny ludzkiej, dziwiącej się sobie w każdym niepowtarzalym egzemplarzu. Na innych tekstach świata — zboża pod wiatrem, obłoki od słońcem, dachy i młyny — uczył też podobnego spojrzenia van Gogh.

6

Wydaje się, że tym właśnie spojrzeniem w swoich najlepszych tekstach patrzony jest Aleksander Wat. Proszę nie posądzać piszącego, że wprowadzając to skojarzenie przypisuje polskiemu poecie rangę odkrywczą, równą ym nawiedzonym i obolałym, że usiłuje polskiego poetę aż tak wysoko odciągnąć. Ci nawiedzeni malarze, to dzisiaj klasycy, i tylko o to chodzi — sięganie do klasyków, których propozycje moralno-artystyczne stają się aktualne w osobistym przypadku Wata. Na progu bowiem doświadczeń i przemyśleń, przez który myśl egzystencjalistów nie może przekroczyć, do którego ustawicznie i upornie powraca, stawano w niejednej już epoce przełomu, ecz próg ten przekraczano. Te dwa teksty pochodzą spod pióra Adama Mickiewicza i na sztandarze tego kierunku śmiało mogłyby być wypisane, gdyby nie to, że w zapisie jego myśli stanowią zaledwie jeden ścieg.

Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
Śród otchłani, nazwanych bytem i nicestwem,
Nazwanych, lecz nieznanych — sen ma świat udzielny
Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem.
. . . . . .
Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza:
Wszyscy w przepaści mglistej w przepaść lecim ciemną.

Powróćmy do paryskiego kiczu z dziewką z Toulouse-Lautreca. Obecne w nim natrętne widzenie prowadzi do egzystencjalizmu — ażeby tak powiedzieć — posadzonego na stołku w bistro. Takie ostre i natrętne widzenie miewał niekiedy Tuwim, kiedy pisał *Szczury, Buty, Nagłe spojrzenie*, kiedy wyszydzał dzieci: „Czemu obłędnie tarzasz się w piasku, Chudy pędraku z spizastą głową?". Lecz jego ostre widzenie pozostawało ekspresjonistyczne, nie wyłaniało wniosków filozoficznych.

Utwory Aleksandra Wata, w których z przenikliwego patrzenia na rzeczy codzienne, osadzone w bycie, w egzystencji swojej — rodzi się specyficzna materia poetycka, te jego utwory są na pewno najbardziej interesujące artystycznie. Paryża i Włoch one dotyczą. To nie przypadek, nie sprawa tematu jedynie. Sam poeta wyjaśnia powody bezlitosnego zapatrzenia: „To nie ogrody Hesperyd. Cywilizacje chore i delikatne nie owocują już". Stąd przejmujący tytuł owego cyklu, gdzie nad skłębioną materią poetycką Watowi

najlepiej udało się zapanować: „obce miejsca, obce twarze". Te „obce" dla Euro pejczyka miejsca — to Paryż, Wenecja, Florencja, Rzym, Sycylia...

Powie ktoś, że jest w tym paradoks przekornego pesymisty, który pusz czony w podróż, o jakiej marzą najmłodsi poeci, co w ogóle świata nie wi dzieli — dokładnie, miejscowość po miejscowości zapisuje, gdzie mu było na bardziej obco. Znów nie o to chodzi. W rytmie obrazów i w historiozoficzny tętnie tych utworów słychać wyraźnie scytyjskie kopyta, których sprawc jest Aleksander Błok. Tak samo urzekały go ginące cywilizacje i — „śla mongolskiego konia na złotym piasku, który zasypał miast labirynty". Tyl że poeta, który na dawniej zburzone cywilizacje przyjechał po prostu z Wa szawy, argumentów i obserwacji ma jeszcze więcej. Te same kozy stają si dziedzicem ruiny rzymskiej, co warszawskiej, tak samo pasą się na Awen tynie, jak na Kredytowej czy na Traugutta:

Tak więc po chwale człowieka
po dziełach jego i klęskach
przychodzą kozy. Kozy
poczciwe śmieszne śmierdzące
by szukać wśród szczątków chwały
ziół leczniczych i płodów
ziemskiego pożywienia.

Pewnie, że jest w tym cyklu dyskusja z samym sobą. Bywa, że poeta każe ucałować „dłoń spracowaną starego miasta Paryża". Nie ten gest wszakże zwycięża. Zwycięża egzystencjalizm na codzień, samotność wśród bytu na codzień, wszędzie napotkać się dająca. Wśród reliktów zagęszczonej ludzkiej cywilizacji w sposób specjalny. Samotny stół w pustej kawiarni. Rowe oparty o narożnik domu. Jaskrawe smużki alkoholów w kieliszkach na kontuarze. Te ostatnie zdania, to nie tylko tematy, ale zarazem rozwiązania myślowe owych tematów u artysty, którego płótna uparcie przychodzą na myśl, kiedy czytać *W Tourettes sur Loup* czy *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylon.*

Józef Czapski. Jego nieduża ilościowo, wstrząsająca w wyrazie moralnym i malarskiej ekspresji wystawa krążyła latem po Polsce. Kto wystawę te pamięta, kto ma w oczach jej wymowę moralną i dociekliwą obserwację, sięgającą swymi źródłami aż Daumiera, ten zgodzi się, że Czapski podaje dokument jakże podobny do aneksu pióra Wata. Zwłaszcza że po stronie aktualnych zjawisk malarskich nie jest to dokument jedyny i odosobniony. Dlatego też na malarzy zwracam uwagę, że zawsze to, co istotne, to, co wiele umysłów obchodzi, to, co oznacza wspólną zalążnię filozoficzną — dokonywa się w kilku gałęziach sztuki jednocześnie.

Kto pamięta malarstwo Marka Żuławskiego w jego obecnej fazie, kto od tej strony spojrzał na pośmiertną wystawę Andrzeja Wróblewskiego — wybieram przykłady najbardziej wymowne i dobitne — ten znowu się zgodzi, że dokumenty podobne tak się mnożą, iż oznaczają nową jakość atmosfery twórczej. Zakochani, którzy są wciąż samotni, od całego świata odcięci i właściwie od siebie odcięci również, którzy wędrują po niewiadomych przestrzeniach rzeczywistości wyzbytej z realnych atrybutów. Autobusy i tram-

waje, które wymijają się, jakby były kosmicznym pojazdem. Ich wnętrza z absolutnie samotnym i pozbawionym twarzy kierowcą, wszystko to podobna, co w wierszach Wata, miazga filozoficzna.

O ile odwołanie się do Toulouse-Lautreca czy van Gogha przypominało dalekie latarnie morskie wskazujące kierunek, to tutaj jesteśmy we wspólnym, polskim porcie. Taki on jest prawdziwie, na jaki stać opuszczone, jałowe wybrzeże w kraju —

za spłakanym niebem
za siermiężnymi chmurami
za ubłoconym listopadem
za łzawymi świeczkami
u posępnych twoich mogił
ojczyzno.

7

Możemy już obecnie, aczkolwiek opis i sproblematyzowanie postawy moralno-poetyckiej Aleksandra Wata nie zostało jeszcze doprowadzone do końca, aczkolwiek czeka jeszcze dyskusja z tą postawą — postawić pierwsze wnioski. Nie ulega wątpliwości, że w poezji naszej od kilku lat kształtuje się zupełnie nowa sytuacja, wytwarza się swoista i odmienna materia poetycka. Próby wtłoczenia tej sytuacji i tej materii w dotychczas obowiązujące i skrystalizowane wyraźnie poetyki okazują się niemożliwe i ciasne. Sytuacja ta określa się nie tylko debiutem szeregu młodych i wiele rokujących poetów, ale bodaj jeszcze dobitniej przemianami, które zachodzą u tworzących wciąż poetów poprzednich pokoleń, jak wreszcie nową hierarchią podejmowanych inspiracji — ku czemu zaś ta nowa sytuacja prowadzi, co z nowych inspiracji się ostanie, nie można przewidzieć. Można się tylko opowiedzieć. I to konkretnie, analitycznie, poprzez sam sposób postępowania krytycznego i wybór głównych dla tego postępowania autorów. Konkretnie i analitycznie, deklaracje pozostawiając tym, którzy się czują do nich powołani — z wieku, temperamentu czy przeświadczenia, że nigdy nie błądzili. W równym stopniu mają dzisiaj to poczucie Artur Sandauer, co Leon Kruczkowski. Bardzo ciekawe!

Opowiadam się za kierunkiem szukania nowej materii poetyckiej obranym przez Wata (i nie tylko jego jednego), chociaż nie mogę przyjąć i uznać ostatecznego rozwiązania moralno-filozoficznego, jakie on proponuje. Chociaż wiem, że w tym wypadku słowu „materia" trzeba również przywrócić dalszą odmiankę znaczeniową, jaką posiada ono w języku polskim. Materia, czyli ropa wydzielająca się z ran nie zagojonych, otwartych. Spojrzenie z dystansu i obiektywny spokój kompozycji w poezji leczą takie rany. W *Wierszach* Wata brakuje tego spojrzenia i tego spokoju w stopniu proporcjonalnym do podniety pozaartystycznej.

Opowiadając się, trzeba wskazać konkretne argumenty i ich granice. Przede wszystkim to, co czyni Wat, leży na linii tego ośmielenia wyobraźni, tego nadania jej nowego ruchu, bez czego uwiędłaby ona w podwójnej niewoli. W tej, w której istotnie więdła. A mianowicie oschłego lakonizmu,

szkicu metaforycznym piórkiem, rodem z ducha krakowskiej awangardy i Przybosia osobiście. Oraz ostrożnej, wymierzonej uprawy uczuć, statystycznie i przeciętnie górujących, wzruszeń, które od mikrofonu po akademie rocznicową uznają istnienie świadomości, nigdzie poza ich granicami. Oczywista, pierwszego sprawcy nie pomawiam o udział w drugim dziele.

To ośmielenie wyobraźni dokonywa się głównie w rejonach, jakie były magicznie zakazane. Ci, którzy na widok zapadni otwartych w te rejony wołają ostrzegawczo — bełkot, bełkot! — o jednym zapominają. O tym mianowicie, że ucząc się nowego języka, zawsze początkowo bełkoczemy i nie w tym rzecz, ażeby wobec tego zaniechać nauki nowej mowy, lecz w porę dopilnować, czy rzeczywiście kształtuje się i krystalizuje nowa składnia. Pozwólmy poetom na naukę nowej mowy, na poszerzenie złóż świadomości poza metaforyczny szkic piórkiem, radiowy mikrofon czy narodową akademię. Oraz dopilnujmy, ażeby rozwinęła się składnia.

Zapadnie otwierające się u Wata ku owym złożom wskazują na wyraźne łączności z tym odłamem najmłodszej poezji, który najdalej idzie w kierunku ośmielenia wyobraźni. Problematyka podświadomości w jej symbolice znanej psychoanalitykom, w symbolice wód niszczycielskich, snów perseweracyjnych.

Cóż czyni trzeci Anioł w Apokalipsie? Na dźwięk jego trąby na trzecią część wszystkich wód ziemskich spada gwiazda zowiąca się Piołun. „I obróciła się trzecia część wód w piołun, a wielu ludzi pomarło od wód, iż gorzkie się stały." Symbole wód niszczycielskich, zarówno obecne w zaraniu filozofii w systemie Heraklita, jak niesione przez rzeki Hadesu, jak i wypływające w badaniach nad podświadomością i erotyką, te symbole natrętnie są obecne we wzorach filozoficzno-moralnych tworzonych przez Wata. Sięgają one również snów. Przeplatają się z występującą w snach tkanką zupełnie luźnych i chaotycznych skojarzeń. Przykładem najbardziej znamiennym cały cykl *Sny*. Z innych przypomnijmy *Senilia:*

Gdy byłem dzieckiem młodzieńcem,
sny moje były piękne!
Może i śmieszne niekiedy, może i dziwne, może i przerażające,
piękne — zawsze!
Kobra nawet, przed którąm uciekał — daremnie — na szafy wysokie,
blask rozsiewała klejnotów ze skarbca Saby królowej!...
Głowa nawet, głowa Absalona, wśród lian i gałęzi więziona
— oczy jej szły za mną wszędzie, oczy płomiennookie —
jak piękna była ta głowa w gniewie i srogiej sile!...
Nawet gdy z brzóz syberyjskich sfruwałem, szaman zdziczały —
o, jak świetliście białe skrzydła mnie niosły motyle!...

Dlatego ów tekst wyróżniam, ponieważ możliwy jest także jego inny tytuł. Oraz inny autor. Tytuł — *Juvenilia*, inny autor — Jerzy Harasymowicz. Podobnie urzeczony i podobnie pochylony nad przepływaniem ciemnych snów w łożysku podświadomości. Harasymowicz — także możliwy do podpisania pod drugim z *Motywów saraceńskich, Wielkanocą*, z serii *Imagerie d'Epinal, Sługa królowej Kandaki.*

Takie zaś zbieżności pomiędzy przedstawicielami zupełnie różnych pokoleń

i szkół poetyckich należą do podstawowych cech obecnej sytuacji w poezji. Z nich właśnie kształtuje się jej charakter — wspólne troski i wspólne niebezpieczeństwa. Lekarz-psychoanalityk przede wszystkim pozwala dojść do głosu stłumionym lękom, kompleksom i snom, zanim postawi diagnozę. Jeśliby tego wstępnego procesu zaniechał lub nieskładną opowieść pacjenta do kosza odrzucił, pomiędzy śmieci, winien co rychlej zmienić zawód. Z krytykiem bywa podobnie.

8

Zbiór Wata zamykają dwa utwory mitotwórcze, które znów ku innej prowadzą genealogii i wspólnocie ujęcia: *Odjazd na Sycylię* oraz *Wieczór — noc — ranek*. W tym drugim, dając przypisy, odsłaniając rąbek autointerpretacji, poeta wskazuje na *Ziemię jałową* Eliota. Pozostawiając komparatystom to nazwisko oraz inne, też z poezji angielskiej, spieszę ku skojarzeniom bardziej domowym. Z utworów mitotwórczych pojawiły się w roku 1957 dwa znakomite — *Traktat poetycki* Miłosza, *Nieskończoność* Bieńkowskiego.

Oczywista, każdy z tych poematów inny mit proponuje i kreuje. Sam wszakże stosunek do materiału poetyckiego i własnego doświadczenia moralnego wydaje się zmierzać w zbliżonym kierunku, chociaż kręgosłup poematu jest w każdym wypadku odmienny. Mit wszech-zmysłu poetyckiego u Bieńkowskiego, wszech-odpowiedzialności u Miłosza.

Jak u Wata? *Odjazd na Sycylię* to propozycja wyjazdu na wyspy szczęśliwe. Zdaniem poety cywilizacja świata przyszłego jeszcze nie owocuje lub czyni to w sposób przerażający. Przypominam wizję Kata Cybernetycznego. Cywilizacje Zachodu są chore i już nie owocują. Ich naśladowanie poprzez młodsze narody było faktem spóźnionym, czymś w rodzaju pogrobowego dziecka. To oznaczają powracające kilkakrotnie w utworze słowa: „gestykulacje poronne! zapatrzonych w miraże cywilizacji chorej i delikatnej".

Może jednak — taką nadzieję wyrażają przede wszystkim ustępy 3 oraz 6 — istnieją ziemie i lądy wyjęte spod tego podwójnego prawa. Może —

> Są krzaki, na których
> na których jagody spełniają się jeszcze w dnia purpurze.
> Tam gdzie jaszczurki mruczą słońcem dnia upite,
> szczęście tam pływa leniwe noc objąwszy ramieniem.

Jaszczurki pomyliły się poecie z kotami. To one mruczą w słońcu, nie ten złocistozielonkawy poślad po dino- czy ichtozaurach. W imię tak pojętej nadziei następuje odjazd na Sycylię. Od identycznego też motywu, jaszczurka w słońcu, rozpoczyna się poemat o wyspie szczęśliwej. Ledwo ów pierwszy, arkadyjski temat wypowie się w trzech wersetach, natychmiast przeciwstawia się mu temat przeciwny, pochodzący ze złóż psychicznych, na które lekarstwem miała być ucieczka na wyspę szczęśliwą. Czytamy bowiem:

> Zdejm sandały. Te kamienie
> święte są. Martwa jaszczurka
> legła jak klejnot z nieba rzucony.

Tymi schodami uciekał Orestes.
W łodzi z rudymi żaglami
Erynie ścigają go.

Komentarz poety przypomina, że Orestes nigdy nie był na Sycylii. Przypomina zatem, że mit bohatera ściganego przez boginie zemsty z innych powodów pojawia się jako przeciwstawny temat kompozycji, aniżeli wierność artystyczna wobec owej wyspy, wierność nawet w legendzie. Ów temat przeciwstawny rozrasta się o wizję dodatkową, dotyczącą Erynii. Ich obecność nie zostaje powierzona starym rekwizytom, starym wyobrażeniom antycznym. Nic zabawniejszego w teatrze, jak aktoreczki w postrzępionych szatkach, zaopatrzone w krwawe pazury, wśród ujadanego rytmu szczypiące pozytywnego herosa. Erynie stają się przeto obecne poprzez zmitologizowanie elementów współczesnej cywilizacji. Reflektory samochodów i smugi świateł tnące z górskich szos przestrzenie nocy, oto one:

Od grzechu do odkupienia
droga wiedzie schodami najpierw,
potem serpentyną,
po której gonią się dzikie Buicki
z zapalonymi pharami.

Komentarz poety powiada, że dalszą postacią wymyśloną jest „czarna piękność z Oklahamy z oczyma łani", fotografująca Etnę, kiedy u jej szczytu żarzą się jeszcze resztki dnia. Owa czarna piękność to trzeci główny temat utworu. Zdaje się on oznaczać, że do cywilizacyjnej próchnicy sycylijskiej przybywa jeszcze jeden pokład kulturowy, taki wszakże, który w dalszym wywodzie wyobraźni również się zmitologizuje. Bo czarna piękność, „dziewka z music-hallu", to zarazem matka-Demeter poszukująca córki-Persefony. Ta zginęła w wypadku, zginie też Demeter. Mit zostaje poprawiony w sposobie apokaliptycznym, nie według jego antycznego przebiegu. „Rosa śmierci kapnęła na wargę jej uszminkowaną. Dzień ją zobaczy w całunie. Czarna Demeter w białym płótnie."

Nie pierwszy ze współczesnych twórców polskich, Wat został urzeczony wyspą, która będąc wielkim cmentarzyskiem zmarłych cywilizacji — jak na żyznej mogile, w narastającej próchnicy, ujawnia i przyjmuje wciąż nowe kwiaty. Urzekła ona wyobraźnię Karola Szymanowskiego, zaś we wstępie do *Książki o Sycylii* Iwaszkiewicza czytamy: „Pierwsze zaraz przybycie na Sycylię wywołało w psychice mojej uraz, zagłębienie sączące się do dziś dnia posoką..." Więc też u niego sprawa Demeter i Persefony, Prozerpiny i Kory stanowi na Sycylii umieszczoną mitologiczną podkładkę opowiadania o daremnej miłości — *Powrót Prozerpiny.*

Niestety. Zabiegu Irzykowskiego nie da się przeprowadzić wobec całego tekstu, zbyt długo musiałby on potrwać. Bo to, co czynię, jest powtórzeniem zabiegu, którym kiedyś w odczycie radiowym wobec dytyrambu Przybosia *Lipiec* posłużył się Karol Irzykowski. Dosyć, że mając być ucieczką na wyspę szczęśliwą, poemat staje się ponownym zamknięciem łańcucha egzystencjalistycznych dowodów. Czarna piękność amerykańska zostaje jednym

apokaliptycznych aniołów, nowym w ich rzędzie — podobnie jak anioł gzystencji w ogóle.

Tym razem, w ciągu poematu, stary rybak Luigi ma lat siedemdziesiąt ztery i wieczorem łódź szykuje na połów — „łódź do ostatniej szykuje po-ługi". O świcie czółna wracają z połowu. Lecz — „Luigi na połów już nigdy ie wyjedzie".

To prawda, że wcześniej czy później, o wieczorze lub o świcie, każdemu nas to imię przypadnie. Lecz nie jest rzeczą obojętną, którędy do śmierci lojdziemy. Kończę bowiem opis, kończę próbę sproblematyzowania, zaczy-am dyskusję. Na razie w tej postaci, że cytat z Mickiewicza, podany dotąd urywku, podaję w całości. Poeta bowiem wie, że nie jest rzeczą obojętną, którędy dojdziemy, i chociaż zatrzymuje swoją myśl na progu alegorycznej staroświeckiej świątyni, w przybytku tym nie mieszka nicość:

Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza:
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną.
Jedni najprościej dążą i najrychlej spoczną.
Drugich ciągną na stronę łudzące widoki:
Plony, ogrojce wdzięków lub sławy opoki.
Szczęśliwi! jeśli goniąc mary wyobraźni,
Przed końcem drogi znajdą świątynię przyjaźni!

9

Napisałem, że opowiadam się za szkicowanym tutaj kierunkiem moralno-poe-yckich poszukiwań, lecz — do granicy. Próba wykreślenia tej granicy to arazem próba dyskusji ze stanowiskiem proponowanym przez Aleksandra Vata. Dyskusja podobna wtedy ma sens, jeżeli nie wprowadza dowodów zbyt eterogenicznych w stosunku do zasobu zagadnień wysuniętych przez danego utora, jeżeli ten zasób stara się rozsadzić od środka, nie od wewnątrz. V wypadku integralnego pesymizmu, egzystencji wśród nicości otaczającej łowieka, dowody przeciwne są zbyt oczywiste, ale też zbyt zewnętrzne, żeby mogły rozsadzić tę odmianę egzystencjalizmu. Kiedy miliony ludzi przypo-inają zdziczałe z głodu zwierzęta, humanizm staje się godzien śmiechu, zaś ndywidualizm pospolitym draństwem — ktoś tak rozmyśla w *Mandarynach*. ego rozmyślanie przez analogię stosuje się do dyskutowanego wypadku.

Stosuje się, lecz nie może przekonać. Stąd, nawiasem mówiąc, duża bezsil-ość argumentów marksistowskich wobec stanowiska egzystencjalistycznego. Nie może przekonać wyznawcy tego poglądu, ponieważ krąg argumentów, akim on dysponuje, jaki uważa za obowiązujący, jest kręgiem zamkniętym, który również w odpowiedzi na przytoczone rozmyślanie daje się powtórzyć. V tym na przykład sposobie daje się powtórzyć: chociaż znikną z po-ierzchni ziemi miliony zdziczałych z głodu, ciemnoty, zacofania i nędzy istot, hociaż każdej z nich przypadnie należna ilość kalorii i koszul na grzbiet, rzecież życie ludzkie nie przestanie być biegiem do śmierci, a dzień naro-zin pierwszym dniem umierania.

Ten krąg argumentów należy spróbować rozerwać od środka, od fak
nawet z tego stanowiska nie dających się zaprzeczyć. Biegiem od przep
mglistej do przepaści mrocznej jest nasze życie po dwojakim łuku. Zaró
kiedy przebiegnie przez tchórzostwo, upadek, zdradę, jak podówczas, ki
prowadzi przez męstwo, poświęcenie, wierność. Jest tym biegiem zaró
po łuku negatywnym moralnie, jak pozytywnym. Dla agnostyka i materi
sty, a te są współrzędne stanowiska egzystencjalistycznego, owe dwa łuki
przedłużają się w zaświat, w sankcję metafizyczną, lecz tutaj, pod gwiazd
i obłokami ziemi, muszą być wyjaśnione. Historia, która nie mija, przed k
nie ma ucieczki, która nawet od kart Apokalipsy oderwie, to są owe dwa ł
jednocześnie:

Aż kiedyś na jakimś moście księga sfrunęła mi w ręce
bez tytułowej karty, nazwać jej przeto nie umiem,
obrazki w niej były banalne i motyl śród kart zasuszony,
a pierwszy acapit głosił: wrzuć Balaamitę do wisły.
Wrzuciłem więc rybę do wisły a wisła była pąsowa,
bo noc zaistniała tymczasem, przesiana przez światła neonów,
i padał deszcz. Dalej czytałem: posil się, bracie, w barze
posil się mleczno. I zaśnij. I śpij aż przeminie historia.
Co było robić? Posiliłem się. Zasnąłem. I śpię.
Śpię aż przeminie historia. A ona nie myśli przeminąć.

(Sen, bez żadnego tzw. głębszego znaczenia)

Słowem, problematyka ontologiczna egzystencjalistów jest w istocie rze
bezsilna, nic nie mówiąca, wobec problematyki moralnej oraz praktycz
jaką każdy nosi w swoim sumieniu — jako władzy wyboru, zaś zbiorow
ludzka — w swoim postępowaniu. Stanowisko zajmowane przez Wata rep
zentuje tylko jak najbardziej zewnętrzną, najbardziej wstępną otoczkę
problematyki ontologicznej, nie wnika w ten jej ośrodek, który dopiero
przejmujący i nowy. Sytuacja, wolność wyboru, autentyczność postawy,
nieautentyczność, sens uczynionego wyboru i jego degradacja, to wszyst
co chociaż tragicznie splątane, sprzeczne i dwoiste, przecież u Sartre'a
jednego prowadzi wniosku — *„l'existence est un plein que l'homme ne p
quitter..."*

Powtarzam — bieg do śmierci poprzez zdradę i inercję, bieg do śmierci
przez męstwo i wybór, są to w istocie rzeczy dwa różne przebiegi. Można
przebieg uznać za identyczny tylko podówczas, jeżeli drogę przez męst
drogę przez wartości pozytywne wyrzuci się z pola widzenia. Wtedy
wyrzuca się z owego pola widzenia zjawiska bardziej namacalne od cme
tarzy zapełnionych ludzkim ciałem i popiołem. Istnieje punkt widzenia, z k
rego wszystkie te cmentarze, chociaż są faktem ontologicznie niezaprzecz
nym, są tylko — złudzeniem. Koniecznym złudzeniem, a nie władzą obec
w sumieniu człowieka.

Pragnę być dobrze zrozumianym. Nie zarzucam amoralności, antyhuman
mu i tym podobnych grzechów głównych. To pozostawiam ludziom zakrys
bez względu, jaki kolor ona nosi. Problem na czym innym polega: dlacze
przy nader wyostrzonym widzeniu filozoficzno-moralnym, przy czujno

tym względzie rzadko spotykanej, uwadze pisarza wymyka się ów pozy-
vny, chociaż też swoiście tragiczny, łuk naszego pospólnego biegu na stare
entarze? Dlaczego wymyka się to wszystko, co mogłoby powstrzymać
nostronny wniosek filozoficzny? I co powoduje, że w warunkach polskiej
elkiej typowości, mogąc prezentację egzystencjalizmu posunąć dalej, pi-
z zaledwie powtarza pierwsze kroki doktryny. Te, które właściwie znał
psalmista, kiedy poczynał — siedząc na niskich brzegach babilońskiej
dy...

O wiele łatwiej, po latach dwudziestu, kiedy wzeszło już całe nowe poko-
ie i od tamtej jakże często rozpoczyna tonacji, o wiele łatwiej wspominać
zadła ówczesnego katastrofizmu aniżeli opisać jego nową konstrukcję,
sać i powiedzieć — nie. To pierwsze miałem możność uczynić na margi-
ie poezji Jerzego Zagórskiego (*Wspomnienie o katastrofizmie, „Życie Li-
ackie"* 1957, nr 15). Tym razem argumenty są bardziej kosmiczne i pow-
chne, dotyczą nie tylko niewielkiego kraju oczekującego na agresję hi-
rowską i rozpad swojej państwowości. Ten szkic to jeszcze nie dyskusja,
piero jej zapowiedź i próba rozeznania stanowiska.

W sensie protokołu dyplomatycznych pochwał, obowiązującego krytyka, wy-
lnie na razie zakończyć, że rangę opublikowanego przez Wata brulionu
neksu filozoficzno-moralnego do naszych czasów dostatecznie to ustala, że
wokuje on do podobnej dyskusji. Obsesyjnie, nawet z zakrętem gadulstwa
szone własne stanowisko, byle naprawdę cechy takie posiadało, zawsze
ęcej w literaturze się liczy niż pełna półka — co rok książka — nieautentycz-
go rozwoju.

Kazimierz Wyka

„JABŁONECZKA"

Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej. Ułożył Julian Przyboś. Wydanie drugie przejrzane. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 533.

Mieliśmy wielu chętnych zbieraczy pieśni ludowych. Otworzył ich poczet Joachim Lelewel w 1801 roku, piętnastoletni wówczas młodzieniec. Wśród stu „łowców" wyróżniają się: legendarny niemal Zorian Dołęga-Chodakowski, Seweryn Goszczyński, Wacław z Oleska, Żegota Pauli, K. W. Wójcicki, wreszcie „olbrzym zbieractwa", Oskar Kolberg, i kilkudziesięciu jego następców. Zebrali oni i ogłosili w książkach lub czasopismach prawie trzydzieści tysięcy tekstów. Ruch ten słabnie po roku 1905, przerywa go pierwsza wojna światowa, prawie nie istnieje w okresie międzywojennym, a w Polsce Ludowej przybiera nowe formy przez stosowanie zapisu magnetofonowego. Rozrosły się archiwa, ale publikacji niewiele. Ostatnio zjawił się periodyk *„Literatura Ludowa"*, którego zadaniem jest m. in. ogłaszanie tekstów słownych. Być może spełni on częściowo rolę *„Wisły"* w zakresie ograniczonym do swoich zamierzeń.

Podstawowe znaczenie mają zapisy najdawniejsze, jako najbliższe pierwowzorów. Późniejsze i współczesne stanowią materiał dodatkowy, o tyle, o ile przychwytują nowe przejawy twórczości ludowej lub nie dostrzeżone jeszcze zabytki.

Trudno nam jednak uporać się z materiałem zasadniczym, rozproszonym w dwustu tomach tak rzadkich wydawnictw, jak *„Wisła"*, *„Lud"*, *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej* z la 1877—1894, *Materiały antropologiczno archeologiczne i etnograficzne* i in. Po wstały bogate złoża „surowców", któ rych nie umiano wykorzystać. Łatwie było mechanicznie gromadzić materiały trudniej opracowywać je naukowo, a nawet selekcjonować i udostępniać Taki był los całej literatury ludowe przez ciąg ostatniego półwiecza, ściśle od 1905 r., tzn. od daty ograniczenia publikacji „surowca".

W tym szkicu interesuje nas prze de wszystkim sprawa porządkowania i upowszechniania poezji ludowej.

Pionierem był Zygmunt Gloger, twór ca pierwszej celowej antologii *Pieśn ludu* z 1892 r. (drugie wydanie 1912 r.) Dał on tzw. „wybór etyczny" nie tłu macząc wyraźnie, na czym opierał si zastosowany przez niego sprawdzian Zdaje się, że zależało Glogerowi n usunięciu treści drastycznych, wulgar nych, a także antykościelnych i anty obszarniczych. Poza tym autor miał ce praktyczny, chodziło mu „o nadani pełności i zrozumiałości pieśniom: łą czył więc czasem kilka w jedną, za pełniał przerwy oczywiste, a co d języka, zacierał naumyślnie grubsze ry sy gwarowe, z wyjątkiem tych utwo rów, w których były one niezbędny mi" — przytaczam rzeczową ocenę Jan Karłowicza w *„Wiśle"*, 1892.

Wybór zawierał „pieśni przy zwy czajach dorocznych", pieśni weselne dumy i dumki, wreszcie kilkaset kuja wiaków, mazurów i krakowiaków.

Książka Glogera, dobrego znawcy folkloru, mimo pewnego ograniczenia tematycznego spełniała zadanie upo wszechniania tekstów, ale, nie wzna

wiana od 1912 r., sama przeszła do rzędu zabytków.

Nie mogła jej zastąpić skromna antologia Jana St. Bystronia *Polska pieśń ludowa* (Biblioteka Narodowa, nr 26, seria I), składająca się z 66 tekstów. Poza tym — bardzo cenna książeczka, klucz naukowy do polskiego folkloru poetyckiego.

Potrzebę nowych opracowań starały się wypełnić dwie książki powojenne: *Poezja chłopów polskich*, LSW, 1951, moja „opowieść o pieśni ludowej", ilustrowana 250 tekstami, oraz *Jabłoneczka*, 1953, która słusznie doczekała się drugiego wydania.

Poezja chłopów polskich ograniczyła się do zagadnień literackich, łącząc z problematyką teoretyczną cele praktyczne, a więc zagadnienia konwencji, twórców, treści, formy, warunkowane życiem gospodarczo-społecznym w okresie feudalizmu, a na tym tle powstał wybór najbardziej typowych utworów, w których wydobyte i ukazane zostały wartości ważne dla twórczego powiązania współczesności z przeszłością.

Jabłoneczka Przybosia służy „udostępnieniu twórczości poetyckiej ludu" całemu narodowi przez wybór „pieśni szczerze ludowych, nie zepsutych przez przypadkowych przerabiaczy i poprawiaczy". W tym celu autor wybrał 675 tekstów, za główną zasadę wyboru przyjmując wartość poetycką pieśni, „włączając do książki — jak twierdzi w przedmowie — tylko te osnowy słowne pieśni, które zwróciły uwagę swoim pięknem".

Sprawdzian artystyczny nie przysłania tego, co — poza artyzmem — najważniejsze jest w pieśni ludowej: dokumentu. Podkreśla go raczej przez odpowiednią oprawę.

O ten „dokument" chodziło też Przybosiowi przy rozdziale *Pieśni buntu i niedoli*, cyklu otwierającego antologię.

Cykl taki nie mieścił się w dawnych koncepcjach antologicznych Glogera i Bystronia. Po raz pierwszy wyodrębniony został w *Poezji chłopów polskich*. Przyboś go znacznie rozbudował.

Jakże mało tych pieśni buntu! Raczej są to pieśni niedoli. Pieśń buntownicza okazała się rzadkością. Nie to, że zaginęła lub została skonfiskowana przez zbieraczy, chociaż sporadycznie i to się zdarzało. Istniejący nurt buntowniczy wyrażał się pośrednio, „między wierszami", w podtekście, i dlatego należy szukać go nie tylko w wydzielonym cyklu, lecz odkrywać wszędzie, gdzie tkwi w zatajeniu.

Czemu pośredniość i czemu blady również i bezpośredni motyw buntu? Może zbliżyłaby nas do odpowiedzi na to pytanie historia polskiej pieśni ludowej, ale jej nie ma nawet w zalążku.

W pieśniach buntu — zaledwie dwa-trzy razy zjawia się motyw mordu, zabójstwa, np. „dana moja dana, siekierecką pana — a panią toporem, niech nie rządzą dworem" lub „nie boję się pani ani jegomości — wezmę siekiereczkę, porąbię w nim kości" — i to jest kuminacją pieśni buntowniczej. Bardzo to „niskie wyżyny". Sądzę, że nie jest to oznaką łagodności czy potulności, pokory i innych wątpliwych cnót ludowych. Tradycja przekazana przez Długosza mówi, że chłop był „nieukrócony", sprzeciwiający się niewoli i poddaństwu, skłonny do oporu, kochający wolność. Cechowała go jednak znamienna postawa moralna: „nie zabijaj". Kategoryczne, bezwzględne potępienie zbrodni, czy to pani pana zabija, czy pachołek wojewodę. Pieśń ludowa odważnie wydała wyrok nawet na króla — mordercę żony, jak to zapisał Długosz. Na tym podłożu rozwinął się kult św. Stanisława. Lud polski był przeciwnikiem rzezi i pogromów. Jedyny wyjątek — rabacja z 1846 roku — potwierdza regułę tym bardziej, że szał zbrodni przeszedł wkrótce w szał ekspiacji. Szela w *Weselu*, wołający „ręce myć, gębę myć", może być uznany za symbol.

Od pieśni buntu i niedoli przeszedł Przyboś do epiki. Dziwna ta polska epika ludowa. Niby skromna w epizodach, w jednostajnych treściach, ale pełna wewnętrznego ognia. Pomińmy „skorupę, a zstąpmy do głębi". Nie mamy tak zwanej pieśni bohaterskiej. Epika typu homerowskiego zapewne nie mogła powstać ze względu na określoną powyżej postawę moralną. Odmienne pojęcie bohaterstwa: bohater grecki, każdy „boski" Odys, stawał się herosem, przedmiotem sławy i uwielbienia, gdy dobrze zabił. Wittlin w przedmowie do nowego (trzeciego) wydania *Odysei* mówi: „U Homera wydaje się obojętne, kto kogo krzywdzi, a kto jest pokrzywdzony. Niech morduje i wbrew słuszności, byleby wspaniały był i godny podziwu w tym, co

czyni. Niech zwycięża podstępem i zdradą, byleby wykazał najwyższą miarę swych możliwości. Niech ginie, niech przepada, chociażby najmniej na to zasłużył, skoro dał się pokonać siłą czy podstępem. Taka w tym świecie panuje sprawiedliwość".

Nasz świat ludowy odmienną żył sprawiedliwością, potępiając każdą zbrodnię. Najgłębiej to odczuł i najlepiej wyraził Julian Tuwim w *Kwiatach polskich:*

Lud prosty — p r a w n i k z krwi i kości
Nie z praw pisanych, lecz z prawości,
Chłop, żywe radło ziemnej głębi,
Mistycznie S p r a w i e d l i w o ś ć wielbi
I kiedy mówi: s p r a w i e d l i w i e,
To więcej w tym przysłówku Prawa
Niż w waszych sądach i ustawach.

Ludowa epika balladowa — to proces przeciw zbrodni zabójstwa i wyrok na złoczyńcę. W kilku balladach spotykamy osobliwą formę kary. Przestępca ukarany zostaje pieśnią potępiającą przestępstwo, co gorsze jest — w wyobrażeniach ludu — niż stracenie. Taka kara spotkała Podolankę-bratobójczynię:

Bratu dzwonią na zbawienie,
siostrę wiezą na stracenie.
„Siedzą cieśle na warsztacie,
wyśpiewują o mym bracie.
Spuśćcie na mnie młyński kamień,
niech nie słyszę pieśni o nim."

W balladzie o dzieciobójczyni wójtównie lub burmistrzance kara spalenia na stosie łączy się z pieśnią:

A wywiedźcież mnie — do boru,
napalcie ze mnie — popiołu.
Rozsiejcie popiół — po polu,
narośnie z niego — kąkolu.
Będą ten kąkol — panny rwać
i o wójtównie — pieśń śpiewać.

Nie ma nic bardziej charakterystycznego w naszej epice ludowej, jak ta właśnie pieśń jako najwyższy wymiar kary za zbrodnię.

Oto jeden z przykładów ukrytych bogactw pieśni ludowej.

Rozdział poświęcony pieśniom obrzędowym jest skromniejszym wyborem, nie pominięto jednak ani jednego rozgałęzienia. Obok obrzędowych śpiewów weselnych widnieją: sobótkowe, dożynkowe, gaikowe i inne. Może należało większą uwagę zwrócić na pieśni obrzędu kolędowania.

Wśród pieśni obrzędowych najwięcej dawni i pradawni. Rozległe echa średniowiecza zachowały się dzięki sakralnemu znaczeniu pieśni obrzędowej, z której nie należało „uronić słowa". O „zorzach, zorzycach, trzech siostrzycach" czytamy nie tylko w zapisach etnograficznych z XIX wieku, ale także w średniowiecznych szpargałach wyłowionych przez A. Brücknera.

Ludowa poezja obrzędowa — to kraina wielkich niespodzianek, czekających na odkrywców. Niełatwe to odkrycia ani błyskawiczne i „ziemia" pozornie nieponętna, toteż długo zapewne poczekamy na „wyprawy" badawcze. Warto przypomnieć opinię Jana Karłowicza, znakomitego znawcy kultury ludowej: „nowy jakiś Homer mógłby z naszych pieśni ludowych stworzyć jakąś całość na kształt *Odysei, Nibelungów* lub *Kalewali*".

Liryka jest obfitsza od epiki i jej pogranicza łącznie z pieśnią obrzędową. Naczelne miejsce zajmuje oczywiście pieśń miłosna. Spora wiązanka erotyków, cały „tomik" mieści się w antologii Przybosia. Dobór pierwszorzędny. Czułe ucho „wybieracza" stało na straży wyboru.

Mnóstwo motywów społecznych przewija się w dziale „liryki rodzinnej". Tu pieśń stała się dokumentem epoki, zastępuje nie napisane dzieje chłopskiego życia rodzinnego w okresie pańszczyźnianym.

Pieśni pasterskie o najbardziej pierwotnej barwie przeciwstawiają się humorystycznym, reprezentującym osobliwe wyrafinowanie tzw. Schlaraffenlandu, „krainy pieczonych gołąbków", zwanej w naszej literaturze plebejsko-sowizdrzalskiej „krajem jęczmiennym" (nie wiadomo dlaczego).

Wreszcie tzw. pieśni taneczne, którym Przyboś poświęca osobny rozdział. A warte są nawet dwóch rozdziałów. Pod nazwą „pieśni taneczne" kryje się bogatsza treść: epigramat ludowy. Istotnie, śpiewki tego typu najczęściej towarzyszyły tańcom, stąd też ich wtórne nazwy: krakowiaki, mazury, kujawiaki, gdzie indziej „wyrwasy" (co już odrywa się od tańca) lub „ubadanki". Lud odróżniał „małe" śpiewki od „dużych". „Małe" — inaczej przyśpiewki, pieśniczki, śpiewaneczki, częste nie tylko

na zabawie, przy tańcu, ale także na pastwisku i w polu przy pracy, nie tylko dla otoczenia, ale i dla siebie, w samotności. Stąd wśród tych drobiazgów wiele miniaturek lirycznych, których odtańczyć nie można. Obok małej śpiewki istniała duża „śpiewa“:

A skądże się bierze
ta proszowska śpiewa?
Wiatry ją przynoszą
i z wodą przypływa.

Mała śpiewka zachowała wieść o dużej „śpiewie“, zapomnianej, niemal mitycznej, może jakiej przedstawicielce polskiego Olimpu.

Śpiewki ludowe posiadają nieraz wszystkie cechy doskonałego epigramatu. Mówiąc językiem Przybosia z jego *Najmniej słów* (str. 108) są „esencją języka, jego najwyższą sprawnością“, czyli poezją, jak np. ta pieśniczka o tańcu:

Puk, puk, puk po podłodze,
umykaj się noga nodze.

Swego czasu, gdy dowiedziałem się o pracach Przybosia nad *Jabłoneczką*, byłem zdziwiony zwrotem poety do ludowości, nawet gdyby ten zwrot miał charakter wyłącznie badawczy. Wyobrażałem sobie, że poeta nowoczesności, bardziej ceniący „każdy nowy skok techniki w naturę“ (*Najmniej słów*, str. 131) niż wpływ estetyczno-moralny krajobrazu na człowieka, nie przyjmie „staroczesności“, odrzuci „skamieniałe doznania“ narzucane przez dawną pieśń ludową. Nie znałem jeszcze Przybosia „z tej strony“. Dziś wiem, że Przyboś dojrzał w „pieśni gminnej“ łuk łączący stare czasy z nowymi. Jest nim — mówiąc słowami autora *Jabłoneczki* — „poryw ku wszechludzkiemu szczęściu, utrwalony w słowie“.

Stanisław Czernik

OCALONA WIARA

Jerzy Ficowski: *Moje strony świata*. Warszawa 1957. „Czytelnik“; str. 75.

Jerzy Ficowski, jak wielu współczesnych poetów, nie miał szczęścia do krytyki. Po prostu nie zajmowano się nim prawie wcale. Stał z dala od samoreklamujących się grup, będąc poetą o dużej niezależności. Zanim zabrałam się do pisania recenzji o nowym jego tomiku, sięgnęłam po poprzednie książki Jerzego Ficowskiego, zwłaszcza pierwszą — *Ołowiani żołnierze*, wydaną w Krakowie w 1948 roku.

Zjawiskiem, które obserwujemy dziś w twórczości wielu poetów średniego i starszego pokolenia, jest powracanie do źródeł własnej poezji, do własnej wyobraźni, do siebie samego. Presja okresu schematyzmu była tak silna, że najbardziej utalentowanych odzierała z własnej wyobraźni, narzucała sztuczny optymizm, a tych, którym nie mogła narzucić tematyki tzw. produkcyjnej, zmuszała do błąkania się po peryferiach zainteresowań, do poszukiwania quasi-problemów. Podobnie było z Ficowskim. Debiut *Ołowiani żołnierze* zapowiadał poetę o ciekawej wyobraźni, poetę z wnętrzem i z własnymi treściami. Późniejsze tomy, choć są w nich wiersze piękne i dobre, stają się ugłaskane i grzeczne, przedwcześnie klasycznieją. Poeta sięga po ludowe nuty szukając ocalenia w prymitywie literackim, w którym przecież mimo prostej formy nie gaśnie liryzm uczucia. Wbrew oficjalnym tendencjom nie porzuca pewnych głębokich obsesji tematycznych, pisze o tragedii Żydów mordowanych przez hitlerowców, manifestuje szczery humanizm w okresie, gdy słowa tego w żadnym razie nie należało używać bez przymiotnika: burżuazyjny? socjalistyczny?

Nowy tom Ficowskiego jest pierwszym tomem poety po bolesnym chrzcie rozczarowań. Pojawia się w nim poeta naprawdę dojrzały, o własnym wyrazie i własnej racji poetyckiej. Tom, który musi się liczyć jako poetyckie osiągnięcie bez względu na koniunkturalne u nas, jak zawsze, kombinacje za-

wodowych krytyków. Postawiłabym *Moje strony świata* Ficowskiego obok tomu Herberta *Hermes, pies i gwiazda*, wydanego także w 1957 roku, owocnym dla poetów. Zbliża te tomy i postawy poetyckie charakter intelektualny, choć nie oschły, poezji, głębokie zainteresowanie dla mitów i ich funkcji w dziejach ludzkości, umiejętność naiwno-dziecięcego spojrzenia obok (nie wbrew) intelektualizmu, stosunek do ludzkich spraw — humanistyczny i serdeczny, co wcale nie jest tak powszechne, jakby się zdawało, w naszej poezji ostatnich lat. Mówię o zbieżnościach uważając, że ważny jest ten naturalny, nie robiony sztucznie, wielogłos wzajemnie wspierających się poetyckich wiar. Poeci najbardziej różni pod względem stylu i zakresu doświadczeń życiowych szukają się jakby we wspólnym trudzie tworzenia określonych wartości myślowych.

Weźmy choćby sprawę mitów. Już w *Ołowianych żołnierzach* problem ten interesował Ficowskiego:

Ogień ukazywał jak kompas ojczyznę
[wiatrów i bogów,
gdy się nad lasem układał. A w niebie były
[tajemne
i babilońskie gwiazdy. Spali kapłani
[w sadach
przykryci zapachem jabłoni, konie wracały
z pastwisk:
ciemne Pegazy bez skrzydeł. Z gałęzi
[rozchylonych
Mag jajko z gniazda wyjmował: księżyc
[bijący jak serce.
Niesiono chrupiące kołacze przed bóstwo
[o czterech nosach.

Chciałoby się w całości cytować ten wiersz pt. *Magia*. Wiersz ten o nic nie walczy, nic nie postuluje. Stwarza tylko własny obraz świata, świata, który nie jest płaską powierzchnią realnych zjawisk, ale posiada drugie, głębsze dno. To nie tylko igraszki poetyckie metafor: konie-Pegazy, jajko-księżyc-serce, ale równie realna wieloznaczność zjawisk świata. Zresztą obraz ten nie pozbawiony jest ironicznej drwiny, gdyż:

Astrolog z Berchtesgaden los czytał
[z gwiazd staroświeckich,
z kart, snów chaldejskich i planet
[układał plan strategiczny.
I zgasły magiczne róże i wiatr zielony,
[i pieśni.
Dzieci żegnały w płomieniach świat, jak
[zgubioną zabawkę...

Problemy te i obrazy „magiczne" pojawiają się znowu w cyklu poetyckim *W imię ziemi*, stanowiącym niewątpliwie jądro nowego tomu Ficowskiego. Znów po wędrówkach po ziemi, po jej dziejach, odnajdujemy wrośnięty nierozerwalnie w życie ludzkości problem mitów:

Budujemy z okruchów posągów,
które starto w proch.
Cokolwiek wznosimy —
tworzymy z gruzów świątyń
na oniemiałych fundamentach.
Pod każdym naszym słowem
leżą
pompeje
milczenia.

I znów w drwiącej i autoironicznej glosie do wiersza *Puste misy* spotykają się odwieczne sny ludzkości, „sny o niebieskim Oku Opatrzności" i „sen o złotym Oku na Rosole". *W imię ziemi* — to poemat *par excellence* filozoficzny. W okresie kryzysu filozofii poezja przejmuje liczne jej funkcje. Filozofowie-komentatorzy i cytatologowie nie mają, niestety, zmysłu dla poezji, choć wśród dzieł filozoficzych mogłyby się zmieścić i poematy Herberta, i nowy poemat Zbigniewa Bieńkowskiego, i poemat Ficowskiego. W poemacie *W imię ziemi* człowiek współczesny szuka powiązania obrazu kosmosu i całej ludzkości ze swoim małym życiem, ze swoją codziennością i powszedniością. Ficowski próbuje dać studium tego pogranicza: jednostkowego życia i jego głodów z realnością dziejów ludzkich w ogóle i z realnością obrotów ziemi.

„Mam pełne ręce, pełne oczy, pełne uszy codzienności..." a jednocześnie „obroty ziemi też do mnie należą".

Rozgrywające się przed nami epopeje gatunków", ale też „dzieją się ery liczące swój czas od wtorku, od pieca, od zasiewów, od wypłaty, od straganu, od siedmiu boleści. Targ śpiewa litanie do warzyw: »Takie róże, takie duże!« I jest rzodkiewek Pokropienie I rytualne Ukręcanie naci: »Komu, komu, bo idę do domu!«

I kończy się Era i nadchodzi na dziś Koniec Świata rzodkiewkowego i jest Stworzenie Kalafiorowego Świata".

Groteska powszedniości splata się z groteską historyczną. Po „rzodkiewkowym końcu świata“ oczekiwany jest atomowy koniec świata.

Co trwa i pozostaje niezmienne wśród katastrof kosmicznych jednego dnia i wielu epok? To bijące serce ludzkie, magiczne jajo z młodzieńczego wiersza *Magia*. Bicie serca — biologiczne i odmierzone w ścisłym dla siebie czasie — jest mową trwającą przez pokolenia i epoki. Życie, a przez nie ziemia, jest tym, co ocala, ziemia jako jedyna i największa wartość:

Ziemia dooo kwiatów, dooo doniczek,
[dooo balkonów —
zie-e-mia. Zie-e-mia.
. . . . . .
Wyspa szczęśliwych, stratowanych
[padół.
Ziemia.

Ta, której nigdy człowiek się nie
[zaprze —
ziemia.

Ziemia na dzisiaj, na jutro, na zawsze.
Ziemia.

Jedyna to wiara ocalona z niezliczonych pożarów wiar. Postawa Ficowskiego nie jest tragiczna, podobnie jak nie jest tragiczna postawa Herberta. Inny poeta współczesności tzn. współczesność na swój sposób wyrażający — Różewicz, tworzy groteskę koszmarną i poworną, groteskę wynikłą z odrzucenia wielkich wiar i wartości. W swoim zarzeczeniu świata jest Różewicz i tragiczny, i jednocześnie, w ostatnich utworach — nieludzki. Ficowski nie dochodzi do takich ostateczności. Jego wiara, wyrażona w tytule poematu *W imię ziemi*, ratuje go od koszmaru, mimo że nie jest wiarą łatwą ani oportunistyczną. Przy tym jest dostatecznie obwarowana samowiedzą własnych ograniczeń i własnego minimalizmu. Stąd, podobnie jak Herbert, przywołuje poeta na pomoc ironię, żart, drwinę, aby tę wiarę z wszystkich stron wypróbować, aby ochronić ją od skostnienia, jakie pociąga za sobą patos, i od oziębłości tzw. zdrowego rozsądku.

Poemat *W imię ziemi* jest najpełniejszym, najdojrzalszym utworem Ficowskiego.

Wstrząsającym wierszem jest *List do Marka Chagalla*. Utwór ten znowu, jak poemat *W imię ziemi*, przeplata wiersze glosami. W poemacie są to *postcripta* przeważnie ironiczne, tutaj — autentyczne relacje dziecięce z okresu zagłady Żydów. W ten sposób tekst poetycki staje się komentarzem lirycznym, polemiką i wielką propozycją dla wielkiego malarza-poety folkloru żydowskiego. Zresztą prozaiczne relacje są w swej prostocie tak wstrząsające, że poetyckie rozwijanie ich naruszałoby wrażenie, byłoby moralnym nietaktem.

Oprócz tego wiersza jest w tomiku Ficowskiego kilka utworów stanowiących nurt polityczno-moralny. Zwłaszcza znakomite *Drzewo genealogiczne:*

Skrzypi
szubienica krzaczasta,
karuzela umarłych
pod niebem malowanym
farbą płomienia.
Trzeszczą gałęzie
pod ciężarem powieszonych
pęka kora bolesna.

Drzewo genealogiczne wolności
śmiercią owocujące.

W jego cieniu
chowamy się od pokoleń
ze swoim smutnym uśmiechem.

Wiersz ten z ironiczną metaforą szubienica-drzewo genealogiczne wolności — wkracza już niemal w sferę groteski. Bolesny jest zarówno dowcip „karuzela umarłych“ — jak i aż nadto zobiektywizowane stwierdzenie udziału własnego pokolenia w okrutnej zabawie historii. Uśmiech smutnego pokolenia jakże zbliżony jest do wymuszonego uśmiechu wiersza *Dowód widomy*. Jest to uśmiech sztucznego, urzędowego optymizmu, będącego nieodłączną cechą ułatwionej ideologii:

Oto — mówią — krzywdy już znikły,
uśmiech zgładził grymasy goryczy.
Oto — mówią — jak wam jest dobrze!

Wiersz ten w gryzącej ironii zakończenia odnosi się nie tyle do świata żywych, ile do umarłych, tych, którzy śmiercią opłacili swoją ideę, jest dwuznaczny, ale też dzięki temu ogólniejszy i głębszy.

Wierszami tymi włącza się Ficowski do tego obywatelsko-moralnego nurtu naszej poezji, który wydał *Poemat dla*

dorosłych Ważyka i wiele ostrych, odważnych wierszy ostatnich lat, walczących o swobodę myślenia i wypowiadania myśli.

Tym samym wyraża Ficowski swoje pojmowanie poezji jako sztuki pełnej powagi i odpowiedzialności i (jak wynika z wiersza *Poezja)* będącej wyrazem najpowszechniejszych spraw ludzkich:

Tak się idzie na śmierć.
Tak się idzie na miłość.

Jest to niewątpliwie najwłaściwsza polskiej poezji koncepcja, ukształtowana najdosadniej przez okres romantyzmu. Poezja — jako ów smutny uśmiech pokoleń żyjących w cieniu genealogicznego drzewa wolności.

Chciałabym zwrócić jeszcze uwagę na jedną cechę tej poezji, wynikającą, jak mi się wydaje, z homocentrycznej postawy Ficowskiego. To zmysł ludowości i łączący się z nim — zmysł dzieciństwa.

W poprzednich tomach miał Ficowski wiersze będące stylizacją folkloru polskiego lub cygańskiego, którego jest rzadkim u nas znawcą. W nowym tomie jest dojrzalsza próba ujęcia ludowości w wierszu *Dwie kolędy*. Dojrzalsza — bo bardziej i głębiej poetycko przetworzona. Jest to znowu jakiś rodzaj groteski, tym razem o charakterze ludowym, gdzie naiwna wyobraźnia i mitologia powszedniego świata parafialnego splatają się w obraz pełen uroku, humoru i rzewności. Na te strunie wygrane są zresztą i poetycki komentarze do obrazów Tadeusza Ma kowskiego, które znamy z publikac w prasie, a które, niestety, nie zmieśc ły się w tym tomiku. Z poczucier ludowości wiąże się zrozumienie dzi cińsiwa, również świata naiwneg i pełnego własnej, baśniowej mitologi Mówi o tym piękny wiersz *Dziurka o klucza*, słusznie stwierdzający, że czł wiekowi dorosłemu trzeba się wspina do dziecięcych wysokości, a nie — ja sądzą niektórzy — do nich się zniża Dzieje się tak dlatego, że człowiek d rosły zrywa z wielorakimi znaczenian przedmiotów i zjawisk, przestaje d strzegać „dno" świata, obserwując tyl jego powierzchnię:

I już mi za wysoko
do kamyków, co opowiadają
tajemnice swego poczęcia,
do tych snów domokrążnych,
co przychodzą na kocich łapach,
do andersenów pokątnych,
do eposów szmacianych,
do wiatru zamkniętego
na dnie zapachów,
co płatki rozchyla kwiatom.

Jest to jeszcze jeden żartobliwy, sw sty przyczynek do mitologicznych ci got poety, dla którego świat nie je tak prosty, jak wydaje się dydaktyko „zdrowego rozsądku".

Anna Kamieńska

NADMIAR SŁÓW

Roman Bratny: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1957, PIW; str. 112.

Losy pokolenia poetyckiego, do którego należy Roman Bratny, określane były przez historię współczesną w stopniu dużo większym niż dzieje jakiejkolwiek innej generacji liryków. Dziesiątkowane w latach okupacji, zdołało powiedzieć pierwsze słowo zaledwie — nieraz co prawda tak znaczące, jak kilka wierszy Baczyńskiego lub *Homer i Orchidea* Gaycego. Ci, którzy śmierci uszli, postawili przed sobą zadan lirycznego uporządkowania bolesny doświadczeń — czy to obozowych, j Borowski (nawet w utworach poety kich, w których zaczęła kształtować s ta postawa, jaka potem zyska pełn wyraz w opowiadaniach), czy żołnie sko-konspiracyjnych, jak Bratny. La 40-te nie przynoszą jednak poezji kor batanckiej. Wojna była zbyt potworn aby można było rozpamiętywać bą to z sentymentem, bądź z tendencją negacji doświadczenia żołnierskie. Wt

dy nie istniał problem zrelacjonowania tego, co się przeżyło — lata 1939—1945 były w zbyt wielkim stopniu tragedią narodową, aby pisarz miał szanse oddziałania w jakimś stopniu na świadomość społeczną tylko przez opowiadanie zdarzeń. Wiedza większości była na ten temat tak szeroka, że postawa kronikarska nie mogła być dla pisarza frapująca. W kręgu zainteresowania pozostał więc problem człowieka, mającego za sobą piekło, problem jego stosunku do życia, które zaczęło przybierać mniej więcej normalny tok. Cykl zbrodni — wydawało się — został zakończony, ale jak ma żyć człowiek, który tyle z nich widział na własne oczy? W kręgu tych spraw tkwi sedno tuż-powojennej poezji tak Różewicza, jak Bratnego — liryków, którzy dla swego pokolenia zdają się najbardziej reprezentatywni.

Podstawowym motywem wczesnych wierszy autora *Kolumbów* jest pewnego rodzaju porównanie między sytuacjami określanymi przez zwykłe pokojowe życie, a tym, czego się zaznało w latach wojny. Charakterystyczna w tym względzie wydaje się kompozycja jego liryków. Bardzo często utwór zaczyna się od obrazu przedstawiającego sytuację powojenną — ale momentalnie staje się on punktem wyjścia dla nakreślenia wizji rzeczywistości okupacyjnej. Wydaje się, że właśnie w zestawieniu tych dwu sfer zjawisk tkwi podstawowy element liryzmu Bratnego: sprowadzanie wszystkiego do przeżyć, od których nie ma ucieczki, sprowadzanie do przedstawień, które zawierają w sobie najwięcej znaków okrutnego czasu:

Kiedy dotknę twoich włosów,
przypominam: włosy golili — na materace,
i nagle w tańcu cię zaskoczę
krokiem wstecz i nagłym niepijackim
[płaczem.
(Taniec z Żydówką)

Jednakże nie owe zestawienia, mimo ich ważności, stanowią główny wyznacznik kompozycji wierszy. Zasadniczym czynnikiem konstrukcji jest forma monologu lirycznego, innymi słowy — sam fakt jednolitego kształtu wypowiedzi podmiotu lirycznego, obejmującej zjawiska jak najbardziej różnych rzędów. Podstawę strukturalną wierszy Bratnego stanowi postać „lirycznego ja". Jest też ona bardzo swoiście kształtowana. Poeta dąży do jej wyeksponowania, wszystkie elementy wiersza służą zarysowaniu jej osobowości. Nie kryje się ona poza warstwą obrazów, nie wyraża się przez nie. Podmiot liryczny bezpośrednio określa sobą każdy element obrazowy, który jest niejako pochodną owego określania. Toteż w poezji Bratnego brak samodzielnych struktur obrazowych. Przedstawienia należą do bezpośrednich cząstek poetyckiego wyznania. W tym właśnie, można sądzić, tkwi swoistość ekspresjonizmu autora *Słowa miliarda*, jego ortodoksalność i zarazem ubogość. W zasadzie bowiem Bratny ogranicza kształty swych wypowiedzi poetyckich do jednej tylko formy. Jego wierszopisarskie gospodarstwo nie odznacza się różnorodnością. Ujmując wszystko w formie monologu, poeta nie tworzy hierarchii ważności wśród przedstawianych elementów. Mimo jednolitości struktury nadrzędnej, wiersze zbudowane z tak różnych materii są płynne i niezorganizowane, niemal jak senne halucynacje. W lirykach Bratnego panuje wewnętrzny nieład, brak im idei porządkującej, która warunkowałaby artystyczną celowość każdego z występujących elementów. Pojawia się tu w rezultacie niezwykle charakterystyczna sprzeczność — decydująca w moim mniemaniu o słabości tej poezji — sprzeczność między niejako „aprioryczną", konsekwentną strukturą nadrzędną a luźnością przedstawień, których ona nie determinuje. Nie jestem pewien, czy takie właściwości liryki Bratnego, sprowadzające się do tej sprzeczności tak zasadniczej wagi, stanowią wynik przyjęcia poetyki ekspresjonistycznej. Skłonny byłbym przyjąć, że wypływają one raczej z indywidualności twórczej omawianego poety. Oczywiście, recenzent nie ma prawa na podstawie lektury wierszy czegokolwiek się domyślać na temat procesu twórczego, w którego następstwie one powstały — wszelkie domysły w tym zakresie prowadzą nieuchronnie na manowce, a często stają się przyczyną absurdalnych sądów. W wypadku Bratnego jednak, wydaje mi się, pewien domysł nie będzie aż tak rażącym nadużyciem, żeby z niego od razu rezygnować. Otóż jego wiersze robią takie wrażenie, jakby pisane były jednym pociągnięciem pióra, sprawiają

wrażenie improwizacji, których główny pomysł jest zazwyczaj bardzo ciekawy i oryginalny, ale wykonanie pośpieszne, tandetne. Przez te wyrafinowane koncepty i konwencjonalny najczęściej charakter konstrukcji monologowej, która nie jest przecież naturalną formą wypowiedzi, lecz odznacza się swoistą „literackością" — niedbałość ta ujawnia się w wyjątkowo ostrym świetle. Język poetycki Bratnego jest bardzo silnie zmetaforyzowany — przenośnie nie pełnią jednak funkcji syntetyzującej, raczej udziwniają niż służą precyzji w zarysowaniu obrazu. Stąd sporo metaforycznych tautologii — rażących na tle doświadczeń poezji współczesnej, która przyzwyczaiła swych czytelników do tego, że przenośnie są środkiem oszczędzania słów, a nie ich pomnażania. Poeta posługuje się tym rodzajem metafory, który można by nazwać rozwiniętym — przenośnię, która sama w sobie stanowi już całość zamkniętą, często wyrazistą pod względem obrazowym, uzupełnia o dalszy element, który poszerza ją, ale sprzyja również i tak właściwym liryce autora *Kolumbów* tendencjom werbalistycznym (np. „pił łzy z jej oczu, z bufetu barw rozmaitych" — z wiersza *Rozstanie*). Większość utworów Bratnego odznacza się niemiłosierną elokwencją. Czasami pewne motywy rozciągnięte są w nieskończoność, co wcale nie służy spotęgowaniu ich artystycznej celowości — wprost przeciwnie nawet: często ją osłabia (charakterystyczny w tym względzie jest *List zza dwustu lat* czy — w stopniu wyższym — liryk *Jak wyzwisko*). Poezja Bratnego stoi na hiperbolach. Nie mają one charakteru retorycznego, tzn. nie służą podnoszeniu wagi stwierdzeń natury ogólnej (nimi bowiem poeta się nie posługuje); ich funkcją jest przede wszystkim podwyższanie tonu wyznań bohatera. I znów rozwlekłość redukuje do minimum oddziaływanie tych hiperbol. Powtarzane wciąż, tracą swą ostrość, stają się jednostajne, nużące. Ten krzyk, który w początkowych partiach wierszy wydaje się niezwykle cenny, nieraz nawet wstrząsający, w częściach zamykających sprawia wrażenie maniery. Właściwe wierszom Bratnego niechlujstwo objawia się także w warstwie samego języka. Pewne strofy prowokują wręcz do uczynienia uwagi „dla rymu" — np.:

(...) o człowieka się modli zbyt dojrzałym [żytem
i gdzie słońce c z e k a,
by się w oczach zapalić radośnie [c z ł o w i e k a.
Tu stoję. W ojczyźnie, której dożyłem.
(Ze stron) *

Czasami poeta niepotrzebnie komplikuje składnię. — „I dom widać tak mały, że całkiem zmieściłby się sobie przez okno, przez wybitą szybę jedną..." (fragment pochodzi z interesującego skądinąd *Dramatu w końskiej źrenicy*). W swej nonszalancji w stosunku do formy wypowiedzi wiersze Bratnego z lat 1945—1949 antycypują poezję z etapu „pryszczatych", czyli utworzonego przez Tuwima poety syntetycznego: Wiktora Andrzeja Butnego.

Zanim jednak omówimy sprawę bliżej, zastanówmy się, co lirykę omawianego poety z okresu powojennego od tej poezji odcina. Czynnikiem odróżniającym jest przede wszystkim stosunek do historii. Problem przeżywania przez jednostkę dziejów współczesnych pojawia się w twórczości Bratnego wielokrotnie: raz jest formułowany niemal *expressis verbis*, to znów niejako tkwi w podtekście. Podjęcie go jako przedmiotu przeżyć lirycznych wydaje mi się bardzo ciekawe. Istotę sprawy sformułował sam autor w tytule jednego ze swych tomów: *W karty z historią*. Poeta, uczestnik procesu historycznego, który zaważył na życiu całej generacji, nie staje się jego bardem, nie zajmuje wobec niego postawy, by tak rzec, heroizującej. Bohater liryczny Bratnego czuje się współtwórcą dziejów czy nawet — by rozwinąć cytowany już metaforyczny tytuł — ich partnerem. Toteż nie patrzy na nie z dystansu. Wagę lirycznego dokumentu epoki mają strofy otwierającego omawiany tom wiersza *Historia*, który napisany został jeszcze podczas okupacji:

Gwiazdy wyżęte z melodii starych [gramofonów
obwiesiły choinę nieba —
każdym spojrzeniem brałem Cię za żonę,
w Twoich oczach modlił się Bóg,
[którego nie ma.

Po tych ulicach prowadził mnie pod rękę [wiatr,
co krok opierała się o moje stopy ziemia.

* Podkreślenia moje — *M. G.*

Byłem mocny — męczyłem życie i świat,
który mnie miał.

Całowałem Cię. Masz duże usta. Nigdy
[nie było ich dosyć.
Patrzyłem na śniade powieki jak na
[gorycz letniego zmierzchu.
O młode życie wyższy byłem od swojego
[losu,
w którym dziś mieszkam.

Poeta określa swą pozycję wobec historii. W swej przemowie do niej nie sięga po klasycystyczne apostrofy, nie monumentalizuje. Ta postawa jest na naszym gruncie wybitnie antytradycjonalna. Dzięki niej Bratny nie przyjmuje roli mitologa Historii, nie staje się piewcą jej rzekomej siły napędowej: bohaterstwa poświęcającej się jednostki. Członek pokolenia może najciężej doświadczonego przez wojnę określa tylko swoje miejsce w dziejach bieżących, zwraca się do nich jak do współtowarzysza walki — per ty. Ten pierwszy akt dialogów poety z historią odznacza się racjonalizmem.

Po nim następuje jednak drugi — całkowicie odmienny w tonie. Historia w wierszach pisanych mniej więcej do roku 1948 (czyli od tomu *Słowo miarda*) nadal jest motywem przewodnim. Poeta nie prezentuje się już jednak jako jej partner, staje się jej tworzaninem. Przyjmuje bowiem całkowicie zmistyfikowaną teorię procesu historycznego, według której najdrobniejszy fakt jest wyrazem z góry określonych prawidłowości, odkrytych przez nieomylną wyrocznię doktryny. Bratny zaczyna opiewać w wierszach aktualne wydarzenia polityczne i widzi w nich prawidłowości zdeterminowane *a priori*. Wobec tak „imponującej" wizji procesu historycznego jednostce nic innego nie pozostaje, jak demonstrować własną nicość. Poeta staje się piewcą, przyjmującym pozę barokowego komplementencisty wobec faktów, na których zaznacza się palec boży postępu.

Gdy ciemność skrzydłem
łagodnym okrywa oskrzydlającą operację
— chciałbym być bodaj prostym zydlem
w komunistycznym sztabie.

(Komunistka)

Strofa równie znamienna, co humorystyczna. Przyjmując nową postawę, poeta nie rezygnuje z poetyki, wypracowanej w dotychczasowej swej twórczości, mimo że kształtowała się ona jako wyraz zupełnie odmiennego stosunku do świata. Dawne formy uzyskują nową funkcję — stają się środkiem poezji publicystycznej, głoszącej hasła aktualnie wysuwane przez władzę. Poezja Bratnego była predestynowana do tego o tyle, że zawsze odznaczała się tak wówczas cenionym emocjonalizmem. Sloganowa wypowiedź uzyskiwała przez to jakoby znamiona liryczności. Jednostronny monolog okazał się idealną formą deklarowania politycznej prawomyślności. Nie przeszkadza to jednak temu, że wiersze Bratnego z okresu socrealizmu (niezbyt liczne zresztą) odznaczają się bardzo charakterystyczną sprzecznością — twórczość ekspresjonisty przyjmującego na siebie rolę konformistycznego retora nie mogła być bowiem wewnętrznie jednolita, myślowo i artystycznie spoista. Wiersze Bratnego z lat 1949—1951 wydają się niezwykle charakterystyczne właśnie przez użytkowanie ekspresjonistycznej techniki poetyckiej w rytmizowanej publicystyce agitacyjnej na tematy aktualne. Gdy ten „etap" w naszym życiu literackim został zakończony — Bratny, jak większość poetów jego pokolenia, stanął wobec pustki. Nie zwrócił się jednak do stylizacji czy kopiowania (najczęściej inercyjnego) osiągnięć innych poetów (jak to czynią zazwyczaj jego rówieśnicy, którzy przeszli przez tę samą literacką szkołę musztry). W swych wierszach z ostatnich lat kontynuuje on własną poezję z okresu powojennego: przetwarza stare pomysły, posługuje się takim samym niemal stylem.

Poezja Bratnego — zwłaszcza jej część najistotniejsza: pierwszy okres twórczości, zamknięty mniej więcej w roku 1948 — stawia recenzenta w sytuacji nader kłopotliwej. Wymyka się niejako jednoznacznej ocenie, a jest tak namiętna i gorąca, że jakby nie dopuszcza do pisania zdawkowych pochwał lub nagan. Budzi szacunek zawarte w niej doświadczenie historyczne, frapuje oryginalność pomysłów. Do sprzeciwów prowokuje jej niedbałość, czasami pretensjonalność, a przede wszystkim nadmiar słów, ów zupełnie niezdyscyplinowany werbalizm. W każdym razie poezja Bratnego nie pozwala przejść koło siebie obojętnie.

Michał Głowiński

O TWÓRCZOŚCI JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO

Jan Józef Szczepański wydał dotychczas pięć tomów prozy: *Portki Odysa* (1954), *Polską jesień* (1955), *Buty i inne opowiadania* (1956), *Pojedynek* (1957), i wspólnie z Bohdanem Mańkowskim — *Tombakowy pierścionek* (1957). Każda z tych książek wzbudziła zainteresowanie, każda była czymś tematycznie nowym i artystycznie odmiennym od poprzedniczki. Był Szczepański „żelaznym kontrkandydatem" wszystkich trzech przeszłorocznych nagród literackich — zdaniem nie tylko moim — niesłusznie przy ich rozdziale pominiętym. Często pisze się o nim jako o jednym z najbardziej utalentowanych prozaików, debiutujących po wojnie, nikt jakoś jednak nie pokusił się o pełne postępowanie dowodowe.

Należy Szczepański do licznej grupy „opóźnionych debiutantów": *Polską jesień* pisał w latach 1940—49, opowiadanie *Buty* powstało w 1946, a ogłoszone następnie w *„Tygodniku Powszechnym"* wywołało burzliwą dyskusję we wszystkich pismach literackich — ale na ukazanie się pierwszej książki, pisanej już o wiele później, musiał autor czekać do roku 1954. Nie wspominam tego po to, by raz jeszcze załamać ręce nad nieodwracalną krzywdą, wyrządzoną pisarzom — ale aby umieścić książki Szczepańskiego we właściwym kontekście czasowym. Sam wyznał we wstępie do *Butów*, że każde z opowiadań napisałby dziś inaczej. Trzeba również pamiętać, że czas powstania *Pojedynku* (kwiecień 1955 — październik 1956) wyprzedza zarówno *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, jak *Matkę Królów* Brandysa i nie jest winą autora, że powieść jego ukazała się jako ostatnia z cyklu „obrachunków z władzą".

Debiutem Szczepańskiego powinien być tom opowiadań „partyzanckich", przygotowywany w roku 1949. Ale początki jego twórczości sięgają w głąb okupacji i łączą się z wrześniem 1939 roku. *Polska jesień* jest opowieścią o kampanii wrześniowej, widzianej oczyma młodego podchorążego artylerii. Początkowo autor próbuje nawet nadać jej cechy pamiętnika, później niepostrzeżenie porzuca tę niewygodną i sztuczną konwencję, przechodzi do formy wspomnień. Ale kąt patrzen pozostaje zawsze ten sam i horyzo zamknięty jest zasięgiem wzroku b hatera: dowiadujemy się tego tylk co on sam mógł widzieć i myśleć.

Podchorąży Paweł Strączyński p chodzi z inteligenckiej rodziny, je młodzieńcem niegłupim, szlachetny i wykształconym (mówi trzema obcy językami — choć nie zna alfabetu r syjskiego). Jego wiedza i zdolność i terpretowania obserwowanych zdarze są jednak mocno ograniczone — właśn inteligenckością i wdrożeniami eduk cji. Polityczną i wojskową sytuac Polski pojmuje Strączyński (mimo pe nych zastrzeżeń, na przykład w stosu ku do kwestii ukraińskiej) zasadnic w myśl oficjalnych wypowiedzi i sl ganów, w myśl tego, czego uczył s w owianej duchem patriotycznym i m carstwowym szkole. Jego poglądy u obowiązki obywatela i na wojnę ur bione zostały przez naukę historii i tr dycyjnego katechizmu Polaka-rycer wolności: myśli o zaszczycie wal w obronie ojczyzny i o pięknie zw cięstwa nad niepoczytalnym wrogie Te ramy pojęciowe, jakkolwiek kr che mogą się nam wydawać, by w istocie swej dość trwałe i upart Widok bezhołowia i bałaganu, ni ustannego cofania się armii i przewa powietrznej wroga nie wystarczają d odebrania podchorążemu wiary w ost teczne zwycięstwo, dają się jakoś w tłumaczyć czy przemilczeć. Świad mość, „ideologia" narratora bronią s przed inwazją nowych prawd o wie skuteczniej niż konna artyleria prz niemieckimi czołgami, które niest nie są zrobione z tektury. Instynkt t ko podszeptuje stale Strączyńskiemu, coś jest nie w porządku; podświad mość podnosi bunt przeciw świadom ści — ale coraz to ulega wybuchom e tuzjazmu albo daje się ułagodzić jak miś pseudowyjaśnieniami.

Walka podświadomości, bezpośredni go odczucia realiów, nastrojów wyw łanych wrażeniami zmysłowymi przeciw „ideologii" i rozumowemu uj ciu zjawisk jest podstawą konstruk książki. Jako zasada porządkująca st i treść stosowana jest niemal bez uch bienia i przejawia się w wielu eleme

tach, budząc podziw dla sprawności artystycznej autora. Pierwsze strony książki pisane są pewnym siebie, puto-zadzierzystym stylem, chętnie i ławo wszystko porządkującym, zamykającym rzeczywistość w okrągłych fratach. „Wspaniały łeb podstarzałego Mefista", „głos nie znoszący sprzeciwu", „uśmiech uczony i kwaśny", „służalcza maska", policjant „jednym płynnym gestem rzucający w lewo lub w prawo posłuszne szeregi pojazdów" — to charakterystyczne zwroty, jakimi wypełniony jest język Strączyńskiego. Narrator chce być pewny siebie, jest lekko zblazowany i mocno banalny, skory do podniosłych gestów (na wiwat tłumów wybierających po wybuchu wojny pieniądze z PKO wpłaca wszystkie swoje oszczędności). Zdaje sobie w jakimś stopniu sprawę ze swego oderwania od życiowego konkretu, podejrzewa, że jego świadomość nie dociera do istoty zjawisk. Łączy się z tym obsesja porównań o „werniksie", „emalii", „lakierze", „politurze", okrywających rzeczywistość. Napotykamy nawet (str. 39) myśl: „Jest tak, jakby świat cały zalano jakąś gorącą, przezroczystą cieczą. I ja patrzę na wszystko poprzez tę powierzchnię i żadne prawa konsekwencji nie wiążą mnie z faktami".

Z kulturalną fanfaronadą i naiwnością partii refleksyjnych i ogólnosprawozdawczych ostro kontrastują fragmenty, początkowo bardzo krótkie i dość rzadkie, z biegiem książki rozrastające się ogromnie, oparte na bezpośrednich doznaniach i impresjach. Rozbijają one „werniksy" i „lakiery", sięgają znacznie głębiej w sens dziejących się dokoła dramatycznych wydarzeń, wyprzedzają na duży dystans ich świadome opanowanie. Szczególną rolę odgrywają opisy przyrody, w stosunku do niej łatwiej jakoś narratorowi przezwyciężyć sztampę i zadufanie. Kiedy bohater, znużony lub oszołomiony, poddaje się miękko naciskowi wrażeń, dobywa się wówczas na coraz wnikliwsze spostrzeżenia. „Noc kończyła się i nie trzeba było nawet otwierać oczu, żeby przekonać się o tym. Ze wszystkich stron ciągnęło przejmującym chłodem, czczością bezużytecznych, pustych godzin, nie obliczonych na spojrzenie człowieka. Napięcie ucieczki znikło. Pozostał tylko bezwładny niesmak znużenia, pretensja do nadchodzącego nieuchronnie dnia, który przynieść może najwyżej dalsze wysiłki i dalsze rozczarowania. O takiej porze najdotkliwiej czułem bezowocność tej wojny i moją własną nicość w tym chaotycznym dramacie" (str. 162). Przez długi czas niesforna rzeczywistość daje się jakoś umieścić w niezmienionych ramach pojęciowych. Na grozę wydarzeń patrzy dwudziestoletni Strączyński jako na odbicie patosu heroicznej historii. Ale napór realiów trwa i szkolne wyobrażenia ustępują plaeu nowym prawdom: „To nie tylko moja osobista przygoda — pomyślałem otwierając zamek i próbując uzmysłowić sobie ten łoskot, żar i zapach jako część potężnego żywiołu historii, przerastającego rozum któregokolwiek z ludzi i geniusz najwspanialszych wodzów. Ale pochłonięty koniecznością niezbędnych ruchów i rzeczywistością widzialnych rzeczy nie mogłem w walącym się płocie, w gnojówce, w czerwonych twarzach kolegów ani w huku granatów doszukać się owego patosu, którym grać powinien spieniony nurt dziejów" (str. 208).

Dwa sposoby widzenia świata pokrywają się w *Polskiej jesieni* z dwoma stopniami dojrzałości artystycznej. Fragmenty impresyjne pisane są znacznie lepiej, stylem dalekim od płaskiej banalności, bogatym i precyzyjnym, obdarzonym dużą siłą ewokacji. Prawda rzeczowa i historyczna kojarzy się w pełni z prawdą artystyczną. Im dalej w głąb książki, im więcej doświadczeń wojennych gromadzi nasz podchorąży, tym bardziej całość narracji przesiąka owym doskonalszym sposobem widzenia i ujmowania świata. Wrześniowe wychowanie pchor. Strączyńskiego polega z jednej strony na obalaniu lub przynajmniej podawaniu w wątpliwość zasad, uważanych dotychczas za niewzruszone. Ale jednocześnie odbywa się kształtowanie nowego poglądu na życie, nowych pojęć o Polsce. Czytamy o tym w wymownych zdaniach na str. 291: „...poczułem, jak wzbiera we mnie nowy, inny żal. Za Polską nieznaną mi z własnego doświadczenia, z historycznych podręczników i patriotycznej poezji. Za taką Polską, którą buduje się samemu, swoją myślą, swoją miłością i swoim gniewem".

Wędrujący w konwoju jenieckim Strączyński styka się z przejawami skrajnego egoizmu, żerowania na cudzym nieszczęściu, jaskrawej niesoli-

darności w obliczu wspólnej katastrofy. Poznaje wiejską kobietę, dla której najazd niemiecki jest pomstą Bożą na znieprawionym świecie, obserwuje pierwsze odruchy zbiorowego protestu przeciw okupantowi. Rozbudzony krytycyzm nie ogranicza się jednak do rewizji poglądów na państwo i naród. Czytamy więc o „podejrzanej istocie sprawiedliwości" (str. 274/5), w arcyironicznym kontekście pojawia się zdanie: „bez nadziei człowiek nie może żyć" (str. 251). Motywy te dojdą w pełni do głosu w następnych utworach Szczepańskiego.

Ma *Polska jesień* niejedną wadę — najjaskrawsza z nich to przyjęcie na początku rażącej sztucznością i nieprawdopodobnej formy spisywanego „na gorąco" pamiętnika. Zdarzają się różne drobne potknięcia i niedopatrzenia, jak na przykład (str. 194) dziwaczny drogowskaz: „na północ Tomaszów (Lubelski), na południe Biłgoraj, na wschód Aleksandrów". Rzut oka na mapę wystarczy, by stwierdzić, że żadna miejscowość nie może być tak położona — choćby dlatego, że Biłgoraj leży bardziej na północ od Tomaszowa. Z tym wszystkim jest to książka nie znakomita wprawdzie, ale bardzo wybitna. Nie tylko z uwagi na dojrzałość i świeżość stylistyczną, nieprzeciętny talent narracyjny, objawiający się przede wszystkim w drobnych scenach i w wywoływaniu wyrazistych a subtelnych nastrojów. Myślę, że decydujące znaczenie dla rangi artystycznej *Polskiej jesieni* ma to, że nie jest ona tylko powieścią o wrześniu 1939 roku, ale także o przełamywaniu przez człowieka bariery urobionych przez wychowanie pojęć, docieraniu do żywej bezpośredniości realiów. Jest powieścią o konflikcie między sztywną postawą abstrakcyjną a chłonnym poddaniem się wrażeniom, między aprioryzmem a empiryzmem. Nie wiem — i mało to jest istotne — na ile ten temat, nakładający się na wstrząsającą opowieść o zagładzie państwa, był świadomym zamierzeniem autora. Widzę jednak, że rozbudowany jest szeroko, choć nie zawsze bezbłędnie. Zdarzają się niestety w *Polskiej jesieni* fragmenty — dość nieliczne zresztą — gdzie pisarz daje się niejako ponieść wydarzeniom i pochłonięty samą czynnością opowiadania zapomina o konsekwentnym rozwijaniu zasadniczej konstrukcji książki. Te wyłamania się nie odbierają jednak p- wieści Szczepańskiego charakteru or- ginalnej i cennej próby podjęcia je- noczesnego wysiłku odtworzenia pe- nych grozy i doniosłości zdarzeń - i ujęcia opowieści w karby autonomic- nego problemu artystycznego i filoz- ficznego, jakim jest odbicie w sty- i narracji przezwyciężania zaślepi- światopoglądowych na rzecz zgodno- z doświadczeniem. W innych utwora- „wrześniowych" ewolucja naiwne- bohatera nie idzie w parze z odmian- i rozwojem środków artystycznych - na zespoleniu tych dwu przebiegów p- lega wyższość przedsięwzięcia Szcz- pańskiego.

Buty ściągnęły na siebie najwięks- pochwały; Julian Przyboś uznał je - najlepszy tom prozy, wydany *anno* 19- (ukazały się w styczniu z datą roku p- przedniego). Na zbiór ten złożyło s- siedem nowel, cztery okupacyjno-pa- tyzanckie i trzy współczesne. Zestawi- nie jest trochę przypadkowe, co przy- znaje w słowie wstępnym sam auto- wskazując tylko na więź, łączącą pierw- szą grupę opowiadań: motyw zaraże- nia złem. „...prawdziwe niebezpieczeń- stwo triumfującej brutalności, cynizmu tchórzostwa i nihilizmu sięgających p- władzę nad światem, uświadamiałem sobie dopiero wówczas w całej pełn- gdy dostrzegałem je w sobie, we współ- towarzyszach walki, w sercach ofia- i obrońców. Wtedy też rozumiałem naj- lepiej, że zbrodnia nie jest czymś, c- przychodzi z zewnątrz i może być prze- zwyciężone doraźnie, ale że stanow- aktualną możliwość, o której nie woln- zapominać ani na chwilę."

Formuła autora pasuje najszczelnie- do otwierającego tom *Wszarza*. Pisan- jest ta nowela z doskonałym tempem kapitalnymi dialogami, czystym i skon- densowanym stylem. Postacie party- zantów ożywają już po paru zdaniach sylwetki rysują się wyraziście i orygi- nalnie. Fabuła streszcza się do tego, ż- kapral Zbirek, który stał się impo- tentem na skutek fatalnego zranieni- przez Niemców, odzyskuje humo- i werwę po zastrzeleniu dziada, szpie- ga i donosiciela. Szczepański nie upraszcza problemu „zarażenia", udziela Zbir- kowi i jego kolegom-partyzantom wszystkich racji za nienawidzeniem zdrajcy. Ale tylko do chwili, gdy ska- zany na śmierć żebrak kopie sobie grób. Okazuje się wówczas, że „wszarz"-

denuncjator jest jakoś uderzająco niewspółmierny do swojej winy: wiejski przygłupek, który raptem stał się śmiertelnie niebezpieczny dla leśnego oddziału. I choć „słuszność“ i „prawo“ są bez wątpienia po stronie partyzantów, choć młodziutki kapral Zbirek jest naprawdę nieszczęśliwym kaleką — solidaryzujemy się z dowodzącym grupą porucznikiem, który po egzekucji odsyła Zbirka z lasu na melinę. Ale w imię czego się solidaryzujemy? Zawieśmy na razie odpowiedź.

Opowiadanie tytułowe podejmuje podobny problem, ale w aspekcie znacznie szerszym. „Zarażony śmiercią“ (w tej właśnie noweli pojawia się po raz pierwszy pojęcie, które później zrobiło dużą karierę) jest nie jeden kapral Zbirek, ale całe zgrupowanie partyzanckie, od sztabu po najmłodszych. Bohater utworu, porucznik Szary, który może być tą samą osobą, co narrator *Polskiej jesieni*, rozmyśla: „Widocznie pół roku wystarcza, żeby zarazić się śmiercią. Pół roku? Nie. Pięć lat. Pięć lat od września chorujemy już wszyscy“. I znowu autor zrobił wszystko, aby nie uprościć, nie strywializować zagadnienia. Sprawa idzie o życie dwudziestu sześciu Kałmuków, żołnierzy w służbie niemieckiej, dezerterów z armii radzieckiej, którzy obecnie (jesień 1944) zdezerterowali ponownie i przyłączyli się do oddziału partyzanckiego. Oddział jest w niebezpieczeństwie: Niemcy przygotowują się do pacyfikacji okolicy. Obecność 26 uzbrojonych ludzi, którzy zdradzili już dwukrotnie, jest wysoce niebezpieczna. Okazuje się ponadto, że Kałmucy służyli poprzednio w brygadzie Kamińskiego, mają nawet przy sobie zrabowane Polakom kosztowności. Uwagę obdartych i niedozbrojonych partyzantów zwraca jednak najbardziej świetne wyekwipowanie Azjatów. „Leśni“ chodzą bez butów — ci mają nowe, błyszczące żółtością spodów.

Nie te buty zapewne przesądziły o decyzji dowództwa zgrupowania, aby znienacka rozbroić i rozstrzelać niewygodnych sprzymierzeńców. Ale w umysłach żołnierzy to właśnie wysuwa się na plan pierwszy i najwymowniej świadczy o „zarażeniu śmiercią“, pogardzie dla życia ludzkiego, mniej cennego niż para butów. Porucznik Szary, któremu powierzono wykonanie rozkazu likwidacji Kałmuków, próbuje rozpaczliwej obrony: „...sięgnął z wysiłkiem po argumenty, beznadziejnie banalne, gdy przychodziło ująć je w słowa, których przejmującego znaczenia nie potrafił wyrazić“. Wykraczamy tu poza problem „zarażenia“: idzie o znalezienie uzasadnienia dla odruchu protestu i grozy na myśl o wymordowaniu ludzi, którzy przyłączyli się do partyzantów z własnej woli, ale przeciw którym przemawiają wszystkie racje taktyczne i materialne. Szczepański nie daje odpowiedzi na pytanie, jakie postawiliśmy już przy omawianiu *Wszarza*. Jesteśmy pewni jego stanowiska, ale rozstrzygać i motywować musimy sami i to wzbogaca wymowę utworu. Choć *Buty* należą do wcześniejszych, mniej samodzielnych stylistycznie opowiadań Szczepańskiego (początek na przykład zalatuje Żeromskim), są jedną z najlepszych nowel w powojennej literaturze polskiej.

Najambitniejsze tematycznie jest w zbiorze opowiadanie *Koniec legendy*: ma ono ukazać koniec czy kryzys „legendy“ o potrzebie i bezwzględnej wartości walki zbrojnej przeciw okupantowi. Jednocześnie znajdujemy tu i problematykę *Butów* (zarażenie śmiercią, podważanie zasad etycznych) i zagadnienie końca epoki — końca okupacji, który przynosi zagładę dawnych form ustrojowych i społecznych. Starczyłoby tego na sporą powieść i szkoda, że jej Szczepański nie napisał, włączając sceny z *Końca legendy* jako kulminację rozbudowanego eposu. W obecnej formie nowela jest przeładowana, dowodzi, że wszystkoizm nie został zmonopolizowany przez socrealistów. Początek jest świetny: powrót Szarego z lasu do znajomego dworu ziemiańskiego na Sylwestra 1944 roku, pierwsze zetknięcie się z mieszkańcami, którzy wydają mu się dalszym ciągiem fantastycznej flory, uformowanej przez mróz na szybach domu (a raczej: flora jest emanacją wnętrza). Następujący później opis balu-maskarady jest również doskonały, choć nienajlepiej łączy się z początkiem noweli. Bal ma wymowę symboliczną, jest tu trochę z *Wesela*, coś z *Pana Tadeusza* (polonez, tym razem już naprawdę „ostatni“, na wpół parodystycznie tańczony przez zebranych). Niedobrze tylko, że autor, ustawiwszy aktorów do odegrania dramatu idei i postaw, ściąga je od czasu do czasu na płaszczyznę personalnej jednoznaczności. Nie mam

tu na myśli brania wzorów z realnie istniejących postaci (nie trudno dorobić klucz do *Końca legendy*), to samo robił przecież Wyspiański, ale nie pozwalał sobie na jednoczesne komentowanie konwencji symbolistycznej, jak to robi Szczepański ustami Szarego: „...mnie się wydaje, że to nie jest żaden bal maskowy. Tu nikt niczego nie ukrył. Przeciwnie: każdy się z czymś zdradza..." (str. 127).

Po balu następuje trzecia część noweli, wypełniona głównie dyskusjami polityczno-światopoglądowymi. Szczepański tak dobrał przeciwników (zgodnie zresztą z prawdą historyczną i socjologiczną tej epoki i środowiska), że żaden z nich nie może mieć pełnej racji: ani „realista polityczny", Siciński (który, aby mieć przekonywające argumenty, powinien być choćby sympatykiem socjalizmu), ani partyzant akowski, Szary, zagubiony w nadmiernie osobistym przeżywaniu problemów. Ta bezwyjściowość ostrej i namiętnej polemiki, dotyczącej zagadnień, którymi żył wówczas cały naród, byłaby na miejscu, gdyby ją ukazano w działaniu, na przykładzie kontrastu dwu postaw. Ponieważ jednak wyładowuje się wyłącznie w słowie, staje się czymś artystycznie niedopuszczalnym: po co tyle gadania, skoro nic z niego nie wynika? Czytelnik jest intelektualnie podekscytowany, ale na krótko: ostatecznie ani zgodzić się, ani spierać nie może z autorem. Tu właśnie leży kapitalna różnica między *Końcem legendy* a *Butami*, gdzie bezwyjściowość i niepewność są zasugerowane, nie wyduszone w dywagacjach. Niestety, podobny błąd będzie Szczepański później powtarzał, choćby w niedrukowanym *Manekinie*, a na większą skalę w *Pojedynku*. Geneza jego polega zapewne na błędnym przypuszczeniu, że dydaktyzm i retoryka, pozbawione wniosków, przestają być nużące.

Koniec legendy ukazuje ostatnie stadium procesu przemian poglądowych, zapoczątkowanego przez *Polską jesień*. Tam bohater powieści po kompromitacji naiwnej wiary w siłę i trwałość instytucji państwowych szukał ucieczki w zaufaniu instynktowi narodowemu. Później krytycyzm i zwątpienie ogarniają coraz to nowe sfery. Bojownicy o wolność okazują się nieodporni na zdradziecką zarazę moralną, przywleczoną przez wroga. Intuicje etyczne są bezbronne wobec nacisku okrutnych i oburzających konieczności wojny. W świetnie napisanej noweli *Dwie jesienie* z ironicznym grymasem przedstawiona jest przepaść między „człowiekiem z lasu" a zaszytym w domu mieszczuchem. Wreszcie w *Końcu legendy* podana zostaje w wątpliwość sama zasada i wartość postawy czynnej, walki z wrogiem, zbrojnego przeciwstawiania się zaborczej przemocy i doraźnego mszczenia krzywd, wartość tego, w czym porucznik Szary szukał ucieczki przed „lakierem", który w konspiracji rozpanoszył się nie mniej niż w sanacyjnej Polsce. Konspiratorzy i partyzanci zostają oskarżeni nie tylko o „zarażenie śmiercią", ale o „fascynację", „kult śmierci" — i choć Szary jest przekonany, że werdykt jest niesprawiedliwy, częściowej słuszności odmówić mu nie może. Z punktu dojścia mamy więc perspektywy na nihilistyczny cynizm albo na ratującą się jakimiś nieokreślonymi intuicjami bezradność.

Koniec legendy jest również zakończeniem pewnego cyklu artystycznego: Szczepański bowiem, świadomie przeszedłszy w *Polskiej jesieni* od czytankowej sztampy do bezpośredniego realizmu i osiągnąwszy w ramach tej konwencji wybitne sukcesy *(Wszarz i Buty)*, powraca w pewnym sensie znowu do metody „odgórnego" kształtowania treści. „Filozofia" czy „filozofowanie" znów bierze górę nad realiami. Jest to z pewnością proces nie uświadomiony w pełni, ale niemniej brzemienny w konsekwencje. Pozostałe nowele tomu *Butów*, później *Manekin*, *Pojedynek* są zamaskowanymi moralitetami; zawartość intelektualna nie jest w pełni wprowadzona w materialne „mięso" utworów, przerasta je, odstaje, zanadto się narzuca. Można to powiedzieć nawet o niezłej opowieści *Sylwester w nowym domu*, która jest mistrzowsko nakreślonym portretem egoisty. Jest to jednak t y l k o portret, świadectwo psychologiczne, nie żyjące własnym życiem.

Oczywiście przerost treści intelektualnych można udźwignąć, przechodząc od konwencji realistycznej do groteskowej. Szczepański zbliża się do niej w *Końcu legendy*, w *Błogosławionych wodach Lete*, później w *Pojedynku* — ale za każdym razem niestety cofa się z dziwnym lękiem.

Najsilniejsza broń Szczepańskiego-ar-

tysty to świetne wyczucie języka. Jest to zapewne najbardziej „klasyczny" z pisarzy młodszego pokolenia. Jego styl, choć bogaty, giętki i bardzo samodzielny, byłby niesłychanie trudny do sparodiowania. Autor *Polskiej jesieni*, wyjątkowo uczulony na zmysłowy aspekt rzeczywistości, poddaje swe wrażenia skrupulatnej analizie, przesiewa je, łączy — rzecz u nas niecodzienna — sensualizm z racjonalizmem. Odbiera mu to możliwość łatwego epatowania czytelnika oryginalnością czy przesadą, ale nadaje jego utworom walor trwałości, odporności na fluktuacje mody. Tym, którzy w przejrzystości i klasycyzmie stylu Szczepańskiego chcieliby widzieć znamię nijakiej bezbarwności, polecam lekturę *Portek Odysa*. Ta bardzo niezwykła książka, odskakująca od linii rozwojowej i typowych zainteresowań pisarskich jej autora, jest przede wszystkim pokazem stylu — najlepszego w partiach opisowych, krótkich zresztą i nie narzucających się, ale wystarczająco dobitnych i częstych, by przesycić całą powieść szczególną i niepowtarzalną atmosferą, by dawać czytelnikowi od czasu do czasu wrażenie bezpośredniego obcowania z przedstawianymi pejzażami. Niezapomniany jest zwłaszcza opis powrotu narratora do domu w górach, zaraz po przetoczeniu się walca wojny na Zachód.

Do narratora-komentatora mam zresztą sporo pretensji. Choć często wypowiada zdania ciekawe i uderzająco słuszne (na przykład, str. 145, o sposobie pisania listów przez prostych ludzi), to jednak nie mniej często jest zbyt natrętny, wielomówny, za dużo opowiada o swoim utworze, zamiast go po prostu kontynuować (str. 51, 67, 188, 198—9 i inne). Nie chodzi tutaj o samo przerywanie toku narracji, która i tak składa się z szeregu obrazów (bardzo zręcznie ze sobą powiązanych), ale o wypaczanie w ten sposób charakteru książki, która bez nadmiernego rezonerstwa byłaby znacznie lepsza. Autor, choć taki ładny tytuł wymyślił i tak pięknie potrafił opowiedzieć o stałej tęsknocie tułacza i fantasty Wicentego do „zwyczajnego życia", choć zasugerował nam, że Wicenty to nie tylko prosty polski góral-obieżyświat, tym niezwykły, że obdarzony umiejętnością bajania — nie wyciągnął wszystkich konsekwencji z tak skomponowanego materiału. Wicenty zdaje się chwilami — zwłaszcza ku końcomi książki — wyrastać na to, czym być powinien: na reprezentanta rodu ludzkiego, który, choć urzeczony dziwami natury i cudzami dalekich krajów, jak Odys tęskni do Itaki, wraca, wrasta z powrotem w jałową ziemię rodzinną, porzucając zwolna dawne miraże, nawet wspomnienia. Niezwalczony, wiecznie budujący, nieuległy rozpaczy, o rękach, „którym się wierzy, które niczego nigdy nie burzą, a zawsze budują od nowa: sieją, rozrzucają ożywczy nawóz, nadają kształt drewnu, niecą ogień (...) które nie znają zwątpienia, których niezgrabne, a jednak niezawodne ruchy ożywiają świat, czuwają nad jego istnieniem" (str. 183). Ale znowu autor niepotrzebnym słowem lub gestem strąca go do poziomu wiejskiego dziwaka, o którym ma do opowiedzenia trochę zabawnych facecji. Między opowieścią o Człowieku a etnograficznym reportażem oscyluje Szczepański w *Portkach Odysa*, szczęśliwie częściej zbliżając się do pierwszego modelu literackiego.

Pokrewieństwo z reportażem zbliża nieco *Portki Odysa* do *Tombakowego pierścionka*, tomu czterech opowiadań, wydanego przez Szczepańskiego wspólnie z Bohdanem Mańkowskim. Nie jest to pozycja specjalnie ważna w dorobku pisarza, ale i w żadnym wypadku nie zasługuje na lekceważenie. Zaskakująca jest rozpiętość skali nastrojowej i problemowej tych nowel. Najsłabsze jest *Sprzedane życie:* nadmiernie rozciągnięte, z pointą w środku, nie wiadomo dlaczego pisane w pierwszej osobie. Natomiast *Skorpion* to kapitalny scenariusz filmowy, ze wspaniale zawęźlonym konfliktem, bezwyjściowym i tragicznym. Jako nowela jest *Skorpion* trochę zbyt skrótowy i pospieszny, zanadto wyładowuje się w relacji, brak jest pogłębienia psychologicznego — tematu starczyłoby na całą powieść. *Tombakowy pierścionek* jest zbiorem pasjonujących anegdot wojennych, opowiadanych przez zamkniętych w oflagu oficerów, z kulminacyjną relacją o bohaterskiej obronie Wybrzeża we wrześniu 1939. Wreszcie *Pod własną banderą* wprowadza nas w atmosferę rozrachunku z najbliższą przeszłością: dawny kapitan marynarki wojennej, pracujący w szczecińskim porcie jako pilot, zostaje zwolniony z pracy dlatego jedynie, że był „sanacyjnym oficerem".

Krzywda kapitana jest tak uderzająco oczywista, że budząc w nas oburzenie i współczucie podsuwa zarazem wątpliwość co do walorów literackich takiej fabuły, tym bardziej że nowela kończy się nieco zbyt patetycznie. Sprawy oczywiste i słuszne nie są same przez się interesujące artystycznie.

To proste stwierdzenie przypominać się nam może niejednokrotnie przy lekturze *Pojedynku*. Powieść ta zawiera w sobie wiele motywów, już wcześniej pojawiających się w nowelach Szczepańskiego. Zwracałem na to uwagę parokrotnie, teraz podkreślić trzeba, że jest ona *apogeum* rezonerstwa i przeintelektualizowania w twórczości autora *Polskiej jesieni*, bynajmniej przecież nie obojętnego na emocjonalne uroki życia. Tematyka polityczno-moralna przeżarła tu wszystko, co organiczne, łącznie z roślinnością — tak, jak tylko polityka potrafi wyjałowić egzystencję ludzi.

Zaczyna się *Pojedynek* bardzo interesująco: reżim dyktatorski w południowo-amerykańskiej Aquilii. Przeniesienie na wielką odległość zjawisk, które widziane z bliska nie raziły już, bo stały się zwyczajne i powszednie, wywołuje nowy wstrząs i pełne uświadomienie nienaturalności sytuacji, do której ludzie musieli jakoś przywyknąć. Uderzające, jak dalece ta cała aura („Wolność, drodzy moi... pomiędzy niewzruszalnymi murami sprawiedliwych zakazów... (...) Zaprawdę, drodzy moi: im więcej mądrych zakazów, tym większa wolność..." — str. 13) pasuje do archaiczności i nierzeczywistej egzotyki nierzeczywistej Aquilii, jak dalece wydaje się (niestety — tylko wydaje się) być możliwa jedynie w takich właśnie półdzikich warunkach.

Ale akcja szybko zamyka się w nurcie bardzo ciasnym: w nurcie „pojedynku" umysłowego między ideologią dyktatury Mélona a poczciwym i szlachetnym safandułą, Pedrem Pereą. Przedstawiciela demokracji i sprawiedliwości, Pereę, obdarzył autor niewielkimi talentami intelektualnymi — ale też jego „ideologia" nie opiera się na przesłankach rozumowych, lecz na ogólnych intuicjach humanistycznych. Lekcje *Butów* nie poszły w zapomnienie. Pedro powołuje się w swoich rozważaniach na honor i współczucie, zapewnia, że „nie ma absolutnie powodu, dla którego rządzenie za pomocą uczciwości miałoby być niepodobieństwem" (str. 68). Spisuje swe głębokie uwagi dla użytku siostrzeńca, syna zamordowanego przez reżim demokraty, który obecnie znajduje się w „szkole wodzów" i całkowicie ulega wpływom faszystowskiej agitacji. Tymczasem — zupełnie rzecz jasna niezależnie od wysiłków dyskusyjnych Pedra, traktowanych przez autora z widoczną ironią — wybucha w Aquilii rewolucja. Jest to rewolucja pozorna: ustrój i ucisk pozostają te same, zmienia się tylko dyktator. Znienawidzony Mélon, któremu Perea poprzysiągł zemstę, chroni się właśnie w pokoiku naszego myśliciela, w magazynach guana. I wówczas zaczyna się najbardziej denerwująca część książki. Pedro nie może się zdecydować ani na zabicie Mélona, ani na wydanie go nowym władzom. Ostatecznie, na poły zmuszony, na poły bezwolny, pomaga Mélonowi w ucieczce ku granicy. Przez cały czas toczy ze sobą długie spory, przerzuca się od wybuchów ślepego gniewu do instynktownego poczucia solidarności z prześladowanym człowiekiem. Bliskość fizyczna żywego ciała paraliżuje nienawiść i mordercze zamiary. Nad samą granicą Pedro decyduje się wyzwać Mélona na pojedynek. Układa sobie długą i pompatyczną przemowę do eks-tyrana: „Słuchaj, pułkowniku Mélon: jestem słabym, tchórzliwym człowiekiem i jako taki byłem przez długi czas z tobą w spółce. Ale mimo wszystko zachowałem na dnie serca mały, wrażliwy płomyczek: głód sprawiedliwości. Tobie zawdzięczam, że ten płomyczek buchnął piekącym płomieniem. Mam do uregulowania rachunki nie tylko z tobą, ale i z sobą samym". Okazuje się jednak, że Perea nie umie obchodzić się z rewolwerem! Zresztą w trakcie „pojedynku" nadciąga pościg, Mélon popełnia samobójstwo, Pedro zostaje aresztowany za pomoc w ucieczce dyktatora.

A więc polityczna groteska? Niezupełnie: Szczepański znowu nie może się zdecydować na zerwanie z dosłownością i prawdopodobieństwem, na śmiałe przeniesienie akcji w sferę symboli. Problematykę zarysował kapitalnie: zasadniczy konflikt między kultem przemocy i aktywności, reprezentowanym przez dyktaturę, a bezradnym i ogólnikowym humanitaryzmem jest ciekawszy (i bardziej lojalny w stosunku do władzy) od innych ujęć literac-

kich dyskusji z władzą. Schemat intelektualny książki, rozłożenie kontrastów i aluzji, budzi szczery podziw. Na pochwałę zasługuje umiejętne uniknięcie prymitywizmu w podziale blasków i cieni między dwiema przeciwstawnymi pozycjami. *Pojedynek* to mądra książka. Sęk w tym, że niedobra powieść.

Czytelnik, znudzony płaskością rozważań Perei (z pięciu części książki cztery mają formę jego zapisków), zanurzać się musi w mętnych i ogólnikowych dywagacjach, które nie prowadzą do żadnych wniosków. Nie mogą do nich prowadzić, to prawda, bo „program" Perei jest sam w sobie mętny i ogólnikowy — ale czytelnik, pozbawiony strawy dla wyobraźni, chciałby przynajmniej mieć solidniejszą pożywkę intelektualną. Tymczasem sam ją sobie musi przygotowywać, mozolnie przemyślać wszystko do końca, zły na ofermowatego Pereę — i dlatego końcowa apoteoza pechowego „opiekuna" dyktatora jako „dobrego człowieka", nakreślona piórem sprawozdawcy z procesu sądowego (w którym bohater skazany zostaje na karę śmierci), jest nieprzekonująca. Można za nią argumentować, ale trudno o wewnętrzną solidaryzację. Co gorsza, nie kryje się w niej nawet żadna aluzja. Powtórzyć by tu należało wnioski z lektury *Końca legendy* i *Butów:* bez rozstrzygnięcia można pozostawiać problemy utworów opartych na działaniu i obrazach; jeśli się ogranicza do słownych dyskusji, trzeba konsekwentnie dążyć w stronę eseju. *Pojedynek* nawiedzony jest iście „perealną" chorobą niezdecydowania w wyborze gatunku literackiego. Niepowodzenie tej powieści gniewa tym więcej, im lepiej dostrzega się jej zalety, bardzo jednostronne, nie wtopione w jednolity kształt artystyczny: sprawia ona wrażenie surowej obsesyjności.

Wytłumaczenie przyczyn klęski artystycznej Szczepańskiego nie trudno znaleźć, sam je podsuwa w *Błogosławionych wodach Lete,* końcowej noweli tomu *Buty.* Narrator-literat upatruje tam genezę swojej twórczości w potrzebie uwolnienia się od dręczących problemów, które domagają się nie tyle rozstrzygnięcia, co pełnego wydobycia z podświadomości i wyrażenia. Szczepański ma aż nadto wyraźne inklinacje do służebnego traktowania literatury: podporządkowuje ją to reporterskiej wierności realiom, to znowu potrzebie ujawnienia kłopotliwych zagadnień. Dręczą go obsesje rzetelności wobec faktów i wymierzania sprawiedliwości ludziom i ideom. Piękne to obsesje, gwarantujące tzw. „uczciwość" pisarską — źle jednak, że przytłaczają sztukę, powodują lekceważenie, okazywane sprawom struktury artystycznej w *Polskiej jesieni, Końcu legendy, Portkach Odysa.* Szczepański zaraził się od epoki nadmiernym ideologizowaniem; pewną rolę musiało tu odegrać także kilkuletnie milczenie, które wyhodowało wydobywane teraz na jaw długo utajone kompleksy.

Autor *Pojedynku* jest pisarzem o własnym obliczu, twórcą dojrzałym i zasobnym w pomysły, nie cierpiącym na ubóstwo problematyki. Wyróżnia się żarliwym przejęciem sprawami etyki — pod tym względem zestawić go można w powojennej prozie tylko z Borowskim i Andrzejewskim. Jest nieprzeciętnym stylistą. Ma za sobą książki, które, choć dzisiaj przesłaniane przez wiele pokrewnych im tematycznie a wyprzedzających je szczęśliwie datą wydania, z biegiem lat wyjdą na swoje właściwe i górujące pozycje. Niemniej jednak, gdy myślę dziś o twórczości Szczepańskiego, odczuwam przede wszystkim irytację i niepokój. Czy wydobędzie się z artystycznego uplątania? Czy wyzwoli od banalniejącego w oczach kompleksu „czystości" polityczno-moralnej? Na razie po nadzieję sięgać musimy w dalszą przeszłość.

Zdzisław Najder

PISARSTWO STANISŁAWA ZIELIŃSKIEGO

Stanisław Zieliński: *Stara szabla.* Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 663.

Stanisław Zieliński jest na ogół pisarzem dość dla recenzentów niewdzięcznym. Paradoksalne. Pisarz ten ma przecież swoje wyraźne oblicze, ma swój styl, zachowuje konsekwetnie raz przyjęte pisarskie insygnia. W minionym okresie polowaliśmy na takich, napisać o nim — było stworzyć sobie szansę. Tymczasem recenzje, jakie się o *Starej szabli* ukazują, dają do myślenia, są bowiem bardzo do siebie podobne. Interpretacja tego pisarza jest zgodna, nie budzi dyskusji ani wątpliwości. Da się o Zielińskim powiedzieć parę oczywistych, łatwo sprawdzalnych zdań, które powtórzywszy — recenzenci sięgają po następną książkę. Zieliński jest pisarzem dobrym, co do tego wszyscy się zgadzamy. Ale łatwość nazwania tego pisarza budzić musi niepokój. Dobre pisarstwo nie bywa łatwe do określenia. Nie da się przede wszystkim załatwić raz na zawsze, każda nowa interpretacja zmusza do następnej, krytycy widzą je w różnych powiązaniach, różne sprawy z niego wydobywają. U Zielińskiego zaś wiadomo: kpina, sceptycyzm, ironiczny dystans. Bardzo dobry dowcip, świetna przede wszystkim spostrzegawczość komicznych sytuacji. Bardzo trafne podchwycenie konwencjonalnego banału, jaki wytwarza się w stosunkach między ludźmi ustawicznie, a więc owych uszlachetniających przyzwyczajeń, pustych i głęboko czczonych form. Zieliński dobrze wie, że ludzie między sobą tworzą bezustannie całe masy umownych wartości, którymi zasłonić pragną swoje nieciekawe potrzeby i pragnienia, przy pomocy których uwznioślić pragną swoje małe duszyczki. Zieliński to wie i pokazuje, jak przypadkowe bywa bohaterstwo, co kryje się na dnie szlachetności i jak przy pomocy słowa okłamuje się rzeczywistość. Ma swoich bohaterów — owych spryciarzy, lekceważących sobie formy w imię prawdziwych interesów, trzeźwych, lubiących drwić sceptyków, rozsądnych ludzi, którzy żyją na ziemi i zachowują się zawsze z dużą dozą krytycyzmu, są bez złudzeń i dlatego pozbawieni rozpaczy, pogodni i rozsądni — i dlatego rzadko kiedy przegrywają. Humor pisarza jest łagodny i daleki od jadu, przychylny tym, z których się śmieje; można by nawet zaryzykować powiedzenie, że pisarz śmieje się z tego, kogo lubi, kogo toleruje, komu właściwie skłonny jest wybaczyć. W tym geście zaleca się czytelnikowi najbardziej: pod kpiną jego kryje się szczególna dobroduszność, wyrozumiałość i jeszcze jakby zaduma. Nie tyle do walki zachęca, ile do sceptycyzmu, pogodnego sceptycyzmu Diogenesa. Wszyscy się męczymy, wszyscy chcielibyśmy być poważni, pełni znaczenia, władzy, poszanowania, chcielibyśmy zdobyć życie poprzez znajomość odpowiednich zaklęć, odpowiednich form i sztuczek. Ma Zieliński jedną sprawę, przy której traci dystans pogodnego sceptyka: współczucie staje się wtedy silniejsze niż kpina, wzruszenie zatyka gardło, nie pozwala się śmiać.

— Panowie, nie wierzcie, że Polska upadła. Jest w nas — mówi z patosem jakiś trzygwiazdkowy chudzielec.

Niepotrzebne mi zapewnienia tego dupka. Odwracam głowę, żeby ukryć łzy.

Tak, w tym miejscu sceptycyzm zaczyna ciążyć, jest niepotrzebny i płaski. Tę sferę przeżyć referuje się czytelnikowi szczerze, zwierza się ją z pewnym wstydem, tutaj, wbrew *Starej szabli,* działa stary, tradycyjny, najsilniejszy nawyk. Śmiać się można tylko na marginesach i ponad łzami, których się czytelnik domyśla — autor zawsze przecież w tym miejscu odwraca głowę i twarz ukrywa. W scenach wrześniowych (aluzyjnie wprawdzie) przypomina o tragizmie tego miesiąca, z wielką dyskrecją, ale pokaże jednak atmosferę na serio doświadczonego męczeństwa, beznadziei, którą łagodzi sceptyczny humor. Może najzłośliwiej kpić z pustych form, towarzyskich, grupowych, środowiskowych, zachowywanych w jenieckim obozie, ale na każde wspomnienie kraju sceptycyzm zmienia barwę, staje się zamyślony i wyrozumiały, jego niezbyt ostry jad łagodnieje.

Tak mniej więcej krytyka opisuje Zielińskiego, przy czym wstydliwe sen-

tymenty i ona kwituje z wstydliwością, o wiele chętniej akcentuje jego sceptycyzm, kpinę, wewnętrzną niesforność. I tym się w rezultacie obezwładnia. Witold Wirpsza np. należy do recenzentów, którym wystarczy zgodność tego, co mówi omawiany autor, z tym, co mówią oni sami. Jeśli zgodność taka istnieje — autor jest pisarzem świetnym, dowcipnym, godnym aprobaty. Nie autora szukają w opisywanym tekście, lecz siebie samych, i znalazłszy — objawiają zadowolenie. U Zielińskiego sceptycyzm jest tonacją górującą, lecz ma on swoje szersze, niejasne wypustki, bez szukania których krytyk ugrzęźnie, poprzestanie na stwierdzeniu jednego dźwięku i uczyni z Zielińskiego swoistego schematystę.

Przede wszystkim: po trochu to jest prawda. Zieliński ma właściwy sobie ton, ogromnie zresztą łatwy do sparodiowania, w którym pokazuje swoich pułkowników i cwaniaków obozowych. Ten ton jest najłatwiej dostrzegalny, dostępny i przez niego w największym stopniu zyskuje Zieliński swoje pisarskie oblicze.

Kapitan skoczył do szafki. W mig był z powrotem. Już się pochylił nad stołem. W oliwkowym świetle błysnęły krwawo cienkie ostrza nożyc! Jeszcze sekunda i dopełni się zemsta!

— Ciach pałaszem! — wrzasnął i równiuteńko z papierową granicą obciął trzy drapieżne palce wełnianej rękawiczki.

Ton to bardzo sympatyczny, nawet kokieteryjny, trochę w nim śmiechu, trochę łezki. Ale ton ten, bardzo — by tak rzec — estradowy, do głośnego czytania, szybko i łatwo przez czytelnika przyswajany, powinien być obejrzany z bliska. Zieliński bowiem — posługując się nim — nie tak wiele jest w stanie pokazać. Stylistyka utrzymuje nas właściwie na powierzchni zjawisk. Owszem, ośmiesza, ale czy to ośmieszenie rzeczywiście jest silne, czy sięga głęboko, czy jako cios *par excellence* intelektualny ma swoje zaplecze? Zastosujmy jeszcze i to kryterium, posługiwali się nim starożytni Grecy, a w naszym wypadku jest ono szczególnie przydatne. Mianowicie: jakie reakcje, wrażenia, uczucia wyzwala ten ton Zielińskiego u czytelnika? Czy każe mu się uśmiechać, czy oburzać, czy gniewa, czy zmusza do niepokoju i namysłu? Zdaje się, że jest on raczej uspokajający. Najlepsze, najłatwiej wpadające w pamięć dowcipy pokazują przyzwyczajenia, nawyki, śmiesznostki, wymieniając sytuacje — odkrywają szeroki zakres konwenansów, zmuszają człowieka do zdzierania z siebie codziennej, towarzyskiej, odświętnej maseczki. Zieliński ma olbrzymią, wręcz niesłychaną inwencję przy posługiwaniu się efektownym dowcipem stylistycznym. Wbrew temu, co piszę wyżej, wcale nie należy sobie tego dowcipu, a zwłaszcza inwencji przy uruchamianiu go — lekceważyć. Dowcipnych pisarzy jest u nas tak niewielu, a tym mniej takich, których dowcip objawia się w sposób swobodny i naturalny. Zielińskiemu dowcip służy, poddaje się łatwo zabiegom konstrukcyjnym, wplata się gdzie trzeba, jest nerwem narracji. Czytając opowiadania właśnie tego dowcipu szukamy, nim się sycimy i na nim w pierwszym rzędzie budujemy swoje zadowolenie lekturą. Lecz ile dowcipów opowiedzieć można o wojsku, o generale, który, zamknięty w obozie, zachował ze wszystkich swoich praw tylko czapkę z zygzakiem, o tych samych środowiskach i sytuacjach? Wszystko polega tu na pomysłowości, na inwencji humorystycznej, wyśmiewa się niewiele i dosyć łaskawie, odświeżyć trzeba tylko sytuację. Temat kurczy się tymczasem, wyczerpuje, jeszcze przypomni się to i owo i przenieść się trzeba gdzie indziej. Powie ktoś, że to zwykły proces literacki, po załatwieniu jednej sprawy pisarz zaczyna mówić o innej. Nie, tu rzecz wygląda nieco inaczej. Pisarz nie wnosi w tamten świat swojej problematyki, swoich kompleksów. Wysłuchawszy wszystkich historii i anegdot czytelnik spokojnie odkłada książkę; wyszydzono sprawy, które się tego domagały, jakieś anachronizmy, jakieś niepotrzebne rekwizyty, w myśl tego, jak kompromitował te zjawiska przebieg wydarzeń w rzeczywistości. Wiele sytuacji podpowiadać by mogło ostrzejszą, mocniejszą, dalej sięgającą pointę. Nie, Zieliński woli kończyć żywym dowcipem, jak choćby w zacytowanej *Rękawiczce:* gromadka przyzwyczajonych do pewnych warunków oficerów mistyfikuje te warunki w baraku obozowym. Dziś się pokłócą, jutro się pogodzą, szukają namiastek, oszukują się. Nie pytajmy jednakże autora dlaczego, jakie siły ich

do tego zmuszają, jakie widma straszą, przed czym się w ten sposób bronią. Tego on w swoje opowiadania nie wciąga, tego dowcip jego już nie wchłonie. I dlatego, aprobując uroki opowiadań, strzeżmy się: autor podpowiada nam nieustannie, że mamy do czynienia z biednymi głuptasami, zabawnymi i nieszczęśliwymi. Ponurych dramatów spojrzenie jego nie ogarnia i nawet nie pozwala się domyślać.

Nie ogarnia? Ależ owszem. Tylko że na ten użytek korzysta Zieliński z innego tonu pisarskiego, którym zajmiemy się za chwilę. Jesteśmy przy tonie kpiarza. Jeśli bowiem do opisanego, pełnego inwencji dowcipu dodamy ów niewzruszony sentyment patriotyczny, z którego śmiać się nie godzi, za którego ośmieszanie dostaje się po pysku — cóż otrzymamy? Otrzymamy nowe wcielenie idei wesołego żołnierza, niesfornego wesołka, śmiejącego się z szarży, obdarzonego trzeźwym rozsądkiem, który pozwala określić np. rzeczywistą wartość wojska wbrew obowiązującej go urzędowej wersji, ale żołnierza pomimo wszystko najmocniej ze wszystkim, co wojsko powinno reprezentować — związanego. Człowiek to lojalny, uczciwy, ofiarny, nawet bohaterski, mieszczący w swej duszy olbrzymi kapitał pozytywów, wzruszający się kiedy trzeba, kochający swoje przywiązania, który pod kpiarstwem i przekorą ukrywa sporo wstydliwości, skromności i wszystkich najbardziej przyzwoitych cech charakteru. W garnizonowym i obozowym życiu nie ma oczywiście zbyt wiele okazji, aby to wszystko ujawnić. Niech jednak przyjdzie wojna, albo niech się bohater znajdzie gdzieś daleko, gdzie może wybierać, może swoje oddanie zademonstrować — zaraz obudzi się w nim jego męstwo, więzy, uczucia. Można powiedzieć więcej jeszcze: pisarz żąda tego w pewnych momentach od wszystkich, kogo na to nie stać — oceniony zostaje bezwzględnie negatywnie, spryciarze i kombinatorzy bywają w heroicznych warunkach bohaterami. Niewątpliwe są tu zbliżenia z klimatem ocen, jaki pojawia się w powieści awanturniczo-sentymentalnej typu np. sienkiewiczowskiego. Paradoksalne, prawda? Zieliński — kpiarz, sceptyk i nagle koneksje z Sienkiewiczem? A jednak. Te postaci w mundurach na każdym kroku, ton przychylnej, tolerancyjnej kpiny, uznanie dla junaka. Przecie Zieliński nigdy nie sięga tak daleko aby zakwestionować w ogóle tradycyjn wartości, kpi w gruncie rzeczy z form w których się one uzewnętrzniaj ze sztafażu, z ludzkiego przymusu ob łudy.

Zieliński dysponuje także innym ty pem pisarstwa, w tonacji raczej seri zaznaczonym głównie w ostatnim cykl książki, zatytułowanym *Echa*. W tym gatunku znajduje sobie szansę na dra mat, na narzucenie czytelnikowi aur ponurej. Dowcip także się tu pojawia ale tylko jako ozdobnik; schemat kon strukcyjny zbudowany jest inaczej, bu dzić ma wstrząs — nie ironiczny uśmieszek. Kobieta kocha pamięć mło dego człowieka, który zginął w nie znanych okolicznościach w wojni wrześniowej. Tymczasem okazuje się że domniemany bohater rozstrzelany został za rabunek, dyktowany głodem wprawdzie, a nie chciwością, niemniej bezprawny. I oto proszę: istnieją sprawy wobec których tamten ton kpiący okazuje się bezradny, traci swą przydatność. Dowcip przeniesiony zostaje wówczas w sferę stylistyczną, ożywia narrację, natomiast wydarzenie samo już się tym zabiegom nie poddaje. Zieliński zachowuje więc zawsze z uzbieranych materiałów pisarskich jakąś część na użytek serio, użytek zresztą, w którym jest pisarzem mniej charakterystycznym, ma więcej tradycji, a mniej blasków. Tu mniej ma do pokazania. Dramatyczne spięcia, tragizm, gwałtowne przeżycia — w tym nie jest tak świeży i odkrywczy. Z lektury opowiadań tego tomu bodaj szybciej i łatwiej zapamiętuje czytelnik trafne dowcipy niż same sprawy i ich rozwiązania. A w każdym razie dochodzi do jednego: w kpinie i żarcie jest Zieliński znacznie ciekawszy i co ważniejsze — na tym gruncie można od niego znacznie więcej oczekiwać. To powinien rozwijać i pielęgnować, co w nim najlepsze, żywe i odrębne.

I tak się zresztą dzieje. Wydany w roku 1955 tom *Kalejdoskop* oraz drukowane w *„Nowej Kulturze"* groteski pokazują taką właśnie drogę pisarza. Zieliński rozwija w swojej twórczości dowcip, tzn. komplikuje go, odbiera mu sens wprost, zmienia proporcje, zaczyna uprawiać igraszkę stylistyczną. Pomiędzy rzeczywistością a słowem słu-

żącym do jej nazwania rośnie odległość, dowcip słowny jak gdyby uniezależnia się od rzeczywistości, którą znamy, jest tylko aluzją do niej. Proszę zwrócić uwagę, że klimat uczuciowy tych grotesek jest taki sam: wszystko jest pogodne, wesołe, w jakiś sposób człowiekowi przychylne, bo pozbawione grozy, a pełne wdzięku. Podobne są opowiadania z tomu *Kalejdoskop* — nawet nonsens jest zabawny i wychodzi człowiekowi na zdrowie, darząc go dobrym humorem.

Istotniejsza jednakże wydaje mi się druga sprawa z tym związana, a mianowicie zyski, jakie z tej ewolucji wynikają. Otóż podejrzewam, że zyski te są dość nikłe. Groteska Zielińskiego bez wątpienia rozpędza jego dowcip, wyostrza subtelność, doskonali, poleruje, zamienia go w cały łańcuch misternych budowli. Zmusza do działania wyobraźnię, tworzy swoją wizję. Nasuwa się tu wszelako pytanie dosyć prostackie: czy groteski te mówią więcej o świecie, niż mówiły żołnierskie czy obozowe opowiadania? Trudno oprzeć się podejrzeniu, że to w zasadzie to samo, ale przepuszczone tylko przez specjalny młynek, który materię ożywił, barwy i kształty pomieszał, więc wszystko jest inne, bardzo dziwne, zjawiskowe, absurdalne, ale inne tylko fasadą stylistyczną, bo wewnątrz zawiera przecież te same treści. Przy okazji miałbym małą pretensję do ludzi piszących o literaturze: groteska jako narzędzie stylu wcale nie musi świadczyć o drodze naprzód, lecz raczej w głąb. Opinia literacka bywa tu powierzchowna: zdarza się, że pisarz da w tym względzie trochę folgi wyobraźni, a już bije ona brawo. Wolałbym mieć w tej sprawie większe zaufanie do zdrowego rozsądku niż do mody; uderzam czołem przed wyobraźnią, ale pod warunkiem, że czemuś ona służy. Nawet w poezji nie należy tolerować braku dyscypliny w tej materii. Cóż dopiero w prozie, gdzie zasada funkcjonalności chwytu artystycznego stosowana jest ze znacznie większą konsekwencją. Z wątpliwościami poczekajmy jednak do nowej książki pisarza.

Włodzimierz Maciąg

MICKIEWICZIANA

Rok Mickiewiczowski nadal wydaje owoce. W latach 1955—1957 ukazało się wiele wydawnictw, rozmaitej oczywiście wartości, poświęconych złożonej problematyce Mickiewiczowskiej — niemniej rozbudzone okazją rocznicową zainteresowanie tematem jest wciąż silne, skoro i w bieżącym, 1958 roku, publikowane są dalsze prace, oświetlające przedmiot zarówno od strony filologiczno-historycznej, jak i, zapewne po raz pierwszy, socjologiczno-ekonomicznej.

Wielką w tym względzie rolę spełniają nie tylko wydawnictwa krajowe. Wcale pokaźny dorobek reprezentuje sobą twórczość zagraniczna — polska i obca.

Omawiając poświęcone Mickiewiczowi książki w języku polskim wydane za granicą i dostępne piszącemu te słowa, warto wspomnieć na wstępie i o tych dawniejszych, które zachowują wartość trwalszą. Należy do nich przede wszystkim praca Mieczysława Giergielewicza *Drogi Mickiewicza*, londyńskie wydawnictwo Światowego Związku Polaków z Zagranicy.

Jasna, zwięzła i interesująca książeczka znanego polonisty stanowi wzór popularnego wykładu. Wyraził w nim Giergielewicz *multa paucis* rzecz wielką w słowach oszczędnych.

Drogi Mickiewicza przełamały schemat kompozycyjny publikacji przeznaczonych dla szerokiego kręgu czytelników. Wiemy przecież z okolicznościowych druków Roku Mickiewiczowskiego, jak przyrządzane są tego rodzaju wypracowania; kilka gotowych, zaczerpniętych z monografii formułek, trochę dat i nazw geograficznych, wielka ilość przymiotników, trochę patriotycznego sosu — i rzecz gotowa.

Inaczej Giergielewicz. Umie czytelnika zaciekawić samym, zdawałoby

się dawno ogranym, tematem. Nie pomija rzeczy drażliwych, wyjaśnia je w sposób przekonywający i lapidarny. Przykład: zarzucano poecie, że pochwala zdradę (w *Konradzie Wallenrodzie*), co z wychowawczego punktu widzenia uznano za rzecz szkodliwą. Napisano na ten temat mnóstwo dysertacji i długich, i zawiłych. Jakże prosto i jasno wykłada to Giergielewicz. Zarzuty wydają mu się niesłuszne, nigdzie bowiem nie widać, aby Mickiewicz zalecał zdradę jako stałą, ogólną wskazówkę dla społeczeństwa. Z całego poematu wynika — mówi — że chodzi o ostateczność, o sytuację zupełnie wyjątkową. Konrad usiłuje najpierw wyczerpać wszystkie możliwości i dopiero gdy te zawodzą, decyduje się na czyn, do którego czuje odrazę najgłębszą. Halban przygotowywał go do zdrady od dzieciństwa, a przecież nie zdołał przytłumić w swym wychowanku głosu oporu i protestu („Stokroć przeklęta godzina, — W której, od wrogów zmuszony, chwycę się tego sposobu"). Jasne jest, że kto w taki sposób mówi o zdradzie, ten nie tylko jej nie zaleca, ale raczej ostrzega przed nią w sposób bardzo wyraźny.

I aż dziw bierze, jak wiele tego rodzaju złożonych problemów umie Giergielewicz wyjaśnić w małej rozmiarami książeczce, bo znalazło się w niej miejsce na omówienie powinowactwa literackiego (np. związek z antykiem i jego znajomość) i wpływu Mickiewicza na pokolenia, a także na rozbiór stylu i wierszowania poety.

Pomysłowo skomponowane i bogato ilustrowane *Wspomnienia o Mickiewiczu* (Londyn, nakładem „Orbisu") zawierają fragmenty kilkunastu relacji osób współczesnych poecie. Wreszcie *Mickiewicz żywy*, książka zbiorowa, wydana pod redakcją Herminii Naglerowej staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (Londyn, B. Świderski) — jest odpowiednikiem specjalnego zeszytu Mickiewiczowskiego „*Twórczości*". W dziele tym znalazły się prace i utwory trzydziestu trzech pisarzy, toteż trudno wymienić wszystkich.

Więc tylko o niektórych. Tymon Terlecki pisze o wigiliach Adama Mickiewicza, Kajetan Morawski o klasycyzmie i romantyzmie, Józef Wittlin i Stefania Zahorska o *Panu Tadeuszu*, Maria Danilewiczowa o Stefanie Garczyńskim i jego powinowactwie z twórczością Mickiewicza, Ignacy Wieniewski o wieszczbach poety, ks. Kamil Kantak o ideach religijnych Mickiewicza, Lidia Ciołkoszowa o socjalizmie romantycznym, Wit Tarnawski o Mickiewiczowskich echach w twórczości Conrada, Ryszard Kiersnowski o inscenizacji *Grażyny*, Maria Czapska o dziwnych kolejach „mickiewiczologii"; piękny komentarz literacki do dwóch drobnych utworów Mickiewicza zamieszcza Zofia Kozarynowa, żywą zaś i ciekawą relację z angielskiej inscenizacji *Dziadów* w Ameryce — Aleksander Janta.

Jeszcze kilka słów o bardzo kontrowersyjnym zagadnieniu: dlaczego Mickiewicz przestał pisać? Tematowi temu poświęcił interesującą rozprawę prof. Wiktor Weintraub. Przeciwstawia się on utartemu poglądowi, że Mickiewicz rzucił poezję dla życia czynnego, ponieważ, twierdzi, poezja Mickiewicza była właśnie najnaturalniejszym i najskuteczniejszym „czynem", sam zaś poeta miał o swym powołaniu pojęcie bardzo wysokie. Więc cóż było przyczyną? Prof. Weintraub mówi wprost o utracie talentu i natchnienia. Mickiewicz chciał to natchnienie zdobyć szturmem w życiu czynnym, dopracować się innych legitymacji wodzostwa, innego sensu istnienia poety, który utracił talent.

Bardzo ciekawych sformułowań nie brak także w prasie zagranicznej, zarówno obcej jak i polskiej. Przodują tu pod każdym względem londyńskie „*Wiadomości*", w których obok poświęconych Mickiewiczowi utworów poetyckich i literackich pojawiają się i wcale pokaźne rozprawy.

Jak wiadomo, do najbardziej zagmatwanych spraw należy stosunek Mickiewicza do obozu Czartoryskiego i osoby Czajkowskiego oraz sprawa rzekomego otrucia poety. Kwestie te rozważa na łamach „*Wiadomości*" Tymon Terlecki w studium pt. *Śmierć patetyczna*. Różnice w poglądach rzecznika obozu Czartoryskiego — Zamoyskiego i Czajkowskiego — były bardzo istotne. Czajkowski myślał kategoriami tradycyjnej Rzeczypospolitej trzech narodów, Zamoyski kategoriami nacjonalistycznymi. Pierwszy patrzył na Wschód, łączył nadzieje z Turcją — drugi stawiał na mocarstwa zachod-

nie. Mickiewicz wyjeżdżając z Paryża nie zdawał sobie bodaj sprawy z głębi rozłamu i wszedł w sam środek sporu w chwili ostatecznego przesilenia, stając bez zastrzeżeń po stronie Czajkowskiego. Czy się pomylił? Gdyby — odpowiada Terlecki — przyjąć stosowaną w poezji i polemice historycznej metodę wieszczenia o rzeczach już zdarzonych, trzeba by powiedzieć, że zagrał błędnie. Nie było się o co aż tak boleśnie spierać, gdyż wojna krymska chyliła się ku końcowi. Jeśli jednak nie brać w rachubę tych wydarzeń, wtedy zasłoniętych — sprawa przedstawia się inaczej, ale nie mniej tajemniczo. Terlecki uważa Mickiewicza — w owym czasie — za trzeźwego polityka, który opowiedział się za Sadykiem-Czajkowskim ze względów zasadniczych, polityczno-ideowych. Bardziej zagadkowe są okoliczności śmierci Mickiewicza. Terlecki nie wyciąga ostatecznych, obowiązujących wniosków, lecz w toku jego precyzyjnego rozumowania, popartego dużą ilością zebranych dokumentów, musi upaść posądzenie kogokolwiek o umyślne spowodowanie śmierci poety, chorującego już wówczas od dłuższego czasu. Faktem jest natomiast ignorancja i zupełna bezradność lekarzy, nie umiejących nawet rozpoznać choroby. Cóż to zresztą byli za lekarze! Jeden miał zawód pedicure-dentysty, drugi był felczerem, o trzecim nic nie wiadomo, czwarty zjawił się przypadkiem i za późno.

Maria Danilewiczowa w jednym ze swych źródłowych artykułów (*Adam nie lubił pisać listów*) postuluje sprawę wydania listów pisanych do Mickiewicza. Ta niesłychanie cenna inicjatywa winna doczekać się realizacji. Pomnikowa praca prof. Pigonia obejmuje wyłącznie listy pisane przez Mickiewicza. Tymczasem z przytoczonych przez Danilewiczową przykładów wynika, że w listach do Mickiewicza znaleźć można bardzo istotne komentarze do życia i twórczości poety, mogące w niejednym wypadku wpłynąć nawet na zmianę ustalonych sądów. Listów do Mickiewicza dochowało się, jak przypuszcza autorka, ponad tysiąc, z tego w jednej tylko Bibliotece Polskiej w Paryżu — 896. Z listów tych wydano dotychczas tylko znikomą cząstkę, gdyż wydawca ich, Władysław Mickiewicz, nie miał swobody w publikowaniu korespondencji osób ówcześnie jeszcze żyjących. Nie działało więc kryterium ważności nawet w zwężonym czy przedawnionym znaczeniu. Czekają na wydanie na przykład listy do Celiny Mickiewiczowej od osób tak dobrze poecie znajomych, jak Wiera Chlustin, Elisabeth Marlay, Alojzy Niewiarowicz, czeka na zbadanie korespondencja Malewskich, czekają albumy petersburskie, wiersze żony poety i jej kompozycje.

Możliwości odnalezienia listów od i do Mickiewicza nie kończą się na Paryżu. Wiele ocalało — pisze Danilewiczowa — jak świadczą niedawne odkrycia prof. Bronarskiego, prof. Lednickiego, Wellisza i in. Powtarza się, i oby powtórzyła się jak najpełniej, historia poprzednich wydań: przedruk głównego zrębu korespondencji przyciąga jak magnes dalsze teksty. To samo powtórzyłoby się niechybnie, gdyby do rąk historyków literatury i miłośników Mickiewicza dotrzeć mogły teksty listów pisanych do poety. Nie wątpię — konkluduje autorka — że wprowadziłyby ważne poprawki do życiorysu i nowe komentarze do utworów, a przez to wpłynęły odświeżająco na studia nad pisarzem, którego życie i działalność społeczno-polityczna splatają się w nierozerwalną całość z dziełem. Mickiewicz nie jest, rzecz prosta, pisarzem nieznanym — biografia jego jest jednak zadziwiająco bogata w zagadki i niedomówienia, a przede wszystkim roi się od szablonowych, tradycją uświęconych interpretacji i przemilczeń.

Do ciekawszych publikacji w języku rosyjskim zaliczyć trzeba pięciotomowe *Pisma zbiorowe* Mickiewicza, wydane w Moskwie. Interesujący jest szczególnie tom piąty (pod redakcją M. S. Żiwowa, M. F. Rylskiego i E. F. Usijewicza), zawierający obok rozprawy I. Millera i przekładów artykułów poety z „*Pielgrzyma Polskiego*" i „*Trybuny Ludów*" — 256 listów Mickiewicza i 198 listów do Mickiewicza i o Mickiewiczu.

Ostatnia pozycja jest wyjątkowo cenna. Znalazły się w niej bowiem również listy nigdy po polsku nie publikowane. Oczywiście, chodzi nie o znaną polskiemu czytelnikowi z wydań Władysława Mickiewicza, Czubka i Pigonia korespondencję (co także znalazło się w tym zbiorze), lecz o listy

rosyjskich przyjaciół i znajomych poety. Wzorowe indeksy bardzo ułatwiają korzystanie z tej pożytecznej książki.

Dla badacza życia i twórczości Mickiewicza dużą pomoc stanowić będzie opracowanie materiałów bibliograficznych przez Instytut Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk ZSRR — *Adam Mickiewicz w prasie rosyjskiej 1825—1955* (Moskwa—Leningrad, 1957). W książce tej znajdujemy pełną bibliografię przekładów Mickiewicza na język rosyjski, bibliografię publikacji o Mickiewiczu w oddzielnych drukach i w prasie, bibliografię utworów muzycznych skomponowanych do tekstów Mickiewicza (w przekładach rosyjskich) oraz bibliografię Mickiewiczowskiej ikonografii. Wartość dzieła podnoszą reprodukcje rosyjskich druków Mickiewiczowskich i starannie opracowane indeksy.

I jeszcze jedna publikacja w języku rosyjskim. Jest nią *Adam Mickiewicz*, książka z serii *Literatura narodów słowiańskich* (wydawnictwo Akademii Nauk ZSRR, Moskwa, 1956). O różnorodności tematycznej świadczą tytuły zamieszczonych tu prac: o *Odzie do młodości* (S. S. Landa), o *Mickiewiczu i Żeromskim* (W. W. Witt), o *Balladach Mickiewicza w przekładzie Puszkina* (W. A. Choriew), o rosyjskich przekładach *Sonetów krymskich* (I. N. Kołtaszewa), o *Adamie Mickiewiczu i literaturze ukraińskiej* (G. D. Werwies), o *Mickiewiczu i cenzurze carskiej* (I. I. Bekker), wreszcie — najbardziej interesujące — studium znanego i w Polsce muzykologa, Igora Bełzy — *Mickiewicz i muzyka*.

Z książek ostatnio wydanych na baczniejszą uwagę zasługuje bogato udokumentowana i oparta częściowo na nieznanych nam dotychczas źródłach praca prof. Alfonsa Bronarskiego, opublikowana w Genewie — *Adam Mickiewicz i jego stosunek do Szwajcarii*. Omówione tu zostały dziewięciokrotne przyjazdy poety do Szwajcarii i stosunek Szwajcarów do Mickiewicza, pełen serdecznej życzliwości, a nawet dumy z goszczenia tak znakomitego męża.

Więzy łączące poetę ze Szwajcarią były nie tylko długoletnie, ale także oparte na silnych podstawach uczuciowych, choć pobyt tam nie zaznaczył się większymi utworami, a przyroda szwajcarska nie pozostawiła głębszych śladów ani w jego twórczości, ani w korespondencji.

Najściślej związały losy Mickiewicza ze Szwajcarią francuską, z Lozanną i Genewą. Ze Szwajcarii niemieckiej poznał najlepiej kanton berneński. Prof. Bronarskiego uderzyło to, że Mickiewicz nigdy nie odwiedził Solury, miejscowości upamiętnionej pobytem i śmiercią Kościuszki i gromadzącej zawsze pielgrzymki polskich emigrantów. Prof. Bronarski przypuszcza, że przyczyną musiała być zawsze zła sytuacja finansowa poety, a także trudności komunikacyjne, gdyż w owym czasie w Szwajcarii nie było jeszcze kolei.

Mickiewicz, Lamennais and Biblical Prose prof. Wiktora Weintrauba jest osobną odbitką z książki zbiorowej *For Roman Jakobson*, wydanej w języku angielskim w Hadze (przeredagowaną wersję tej pracy ogłosił prof. Weintraub w paryskiej „*Kultusze*", Nr 11, 1957). Szczęśliwym przypadkiem mam przed sobą obie wersje.

Czy *Paroles d'un Croyant* Lamennais'go należą do progenitury duchowej *Ksiąg* Mickiewicza? Odpowiedź na to pytanie jest przedmiotem studium prof. Weintrauba; odpowiadając na nie ukazuje nam swój świetnie skonstruowany warsztat filologiczno-historyczny.

Słowa wierzącego — streszczam pokrótce bieg myśli Weintrauba — należą do kilkunastu kluczowych, reprezentacyjnych dzieł nie tylko romantycznej Francji, lecz i romantycznej Europy. Powodzenie ich mało ma sobie równych w dziejach literatury francuskiej (sto tysięcy nakładu wydań zwykłych, dwieście tysięcy — popularnych). Broszura wstrząsnęła sumieniami, zaniepokoiła rządy, wywarła ogromny wpływ na rozwój doktryny społecznej Kościoła. Ustalenie zatem charakteru wpływu Mickiewiczowskich *Ksiąg* na utwór historycznie tak ważki ma duże znaczenie dla określenia zasięgu doniosłości europejskiej tego zjawiska literackiego, jakim był Mickiewicz.

Sprawa nie jest jednak prosta; posiada także swój aspekt formalny, gdyż chodzi o swoisty rodzaj prozy literackiej, nie znajdujący precedensu

w tradycji. Czy Lamennais pisał swe dziełko pod wyraźnym wpływem Mickiewicza? *Księgi* są stylizacją na Ewangelię, taką samą stylizację mamy w *Paroles d'un Croyant;* w literackiej tradycji Francji forma taka była równie śmiała i niezwykła, jak i w literaturze polskiej. Jeśliby zatem uznać, że Lamennais wpadł na pomysł takiej stylizacji niezależnie od Mickiewicza, to trzeba by przyjąć, iż niemal równocześnie dwóch pisarzy podjęło niezależnie od siebie taką samą koncepcję literacką, co oczywiście jest mało prawdopodobne.

I tu stoimy wobec zagadki, którą uczeni starali się na różne sposoby rozwikłać. Pierre Harispe wysunął przypuszczenie, że francuskiemu pisarzowi ambicja autorska nie pozwalała przyznać się do naśladownictwa *Ksiąg*. A jednak można dowieść, że zabrał się on do pracy nad swym dziełkiem, jak twierdzi, „zanim przeczytał Mickiewicza".

W polskiej tradycji badawczej istnieje legenda, jakoby Lamennais miał się sam przyznać w wydanej w roku 1837 książce *Affaires de Rome*, iż przejął pomysł od Mickiewicza. Tymczasem Weintraub podobnego wyznania w tym dziełku nie znalazł; apokryf został sfabrykowany przez emigrantów polskich. Przekonanie, że Lamennais zawdzięcza pomysł Mickiewiczowi, dzielili także Francuzi (Sainte-Beuve); w roku 1841 Krystyn Ostrowski próbował zamienić to przekonanie w pewnik, cytując słowa, jakie Lamennais miał wypowiedzieć w *Affaires de Rome: „J'ai pris l'idée des »Paroles d'un Croyant« des »Pèlerins polonais« de M. Mickiewicz"*.

Z Ostrowskiego przejął ów rzekomy cytat Władysław Mickiewicz, po nim inni. Takie były narodziny patriotycznego fałszerstwa. A jednak — mówi Weintraub — słowa przytoczone przez Ostrowskiego, jakkolwiek są fałszerstwem jako rzekomy cytat z Lamennais'go, w swej treści merytorycznej nie kłamią. Lamennais naprawdę „powziął... pierwszą myśl" pod wpływem Mickiewicza. Dowód na to możemy znaleźć w źródle, które w jakiś osobliwy sposób przeoczyli wszyscy dotychczasowi badacze, mianowicie w wydanych w roku 1932 *Lettres de Montalembert à La Mennais.*

Jest to doprawdy wstyd, że dotychczas nie mamy opracowania bogatych i ciekawych związków polskich Montalemberta, najgorętszego chyba i najbardziej oddanego rzecznika sprawy polskiej pośród romantycznych pisarzy francuskich. Wracając jednak do tematu: jakiż więc wniosek wysuwa Weintraub? Zbadawszy szczegółowo wiele źródeł, a przede wszystkim korespondencję Lamennais'go i Montalemberta, stwierdza on istnienie dwóch faz oddziaływania dzieła Mickiewicza na dzieło Lamennais'go: pierwszej, kiedy sam zalążkowy pomysł wziął pisarz francuski od Mickiewicza za pośrednictwem Montalemberta, i drugiej, kiedy *Słowa wierzącego* miał już przeszło dwa miesiące na warsztacie i zapoznał się bezpośrednio z tekstem Mickiewicza. A więc fałszerstwo zbiegające się z prawdą? Niewątpliwie. Mamy tu do czynienia — pisze prof. Weintraub — z paradoksalną sytuacją. Ściśle rzecz biorąc, nie można zarzucić kłamu stwierdzeniu Lamennais'go, że powziął myśl swoich *Paroles*, zanim przeczytał Mickiewicza. Ale prawda ta jest prawdą niedomówioną, pół-prawdą, która zwodzi na manowce. I ściśle biorąc, rzekomy cytat z *Affaires de Rome*, na który powołują się Ostrowski i Władysław Mickiewicz, to fałszerstwo literackie. Ale treść tego fałszywego cytatu odpowiada co do joty prawdzie: pomysł swoich *Paroles d'un Croyant* zawdzięcza Lamennais naprawdę Mickiewiczowi.

Tak tedy przedstawia się pasjonująca sprawa fałszerstwa literackiego. Prof. Weintraub rozwiązał jedną z ciekawszych zagadek Mickiewiczowskich (dalszy ciąg jego wywodów, mówiący o ochłodzeniu stosunków między Mickiewiczem i Lamennais, znany na ogół badaczom, budzi już mniejsze zainteresowanie), a wykład jego stanowi wzór doskonałej metody badawczej.

Teofil Syga

NIEZAWISŁOŚĆ JEDNEJ KOMUNY

John Steinbeck: *Księżyc zaszedł.* Tłumaczyła Kazimiera Muszałówna. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 147.

Okładka o trującej zieleni. W poprzek dwu stronic, przez całość obwoluty rozwija jedno obrzmiałe wybuchem ramię grzyb atomowy, a gdzieś z przestrzeni kosmicznej opadają niezliczone spadochrony z najczystszej bieli. I w dodatku tytuł: *Księżyc zaszedł.* Zanim jeszcze przerzuciłeś pierwsze stronice książki, zanim jeszcze przeczytałeś komunikat końcowy kampanii, od którego rozpoczyna się niewielka opowieść, obwoluta rozdrażnia twoją wyobraźnię i wydaje ci się, że obok ciebie przetoczy się z hukiem arsenał jakiejś wojny. Tej, co była, czy tej, co będzie? Gdzie i kiedy?

A w dodatku na wysokości jonosfery, gdzieś na drogach wystrzelonych z powodzeniem amerykańskich sputników, najwygodniej umieściła się cena książeczki — 8 złotych. To chyba przemyt poprzez kosztowne i drogie magazyny skomercjalizowanej literatury! Książeczka niewątpliwie zasługuje na przemyt. Nadawałaby się na przechowanie w plecaku partyzanta obok granatów i żelaznej porcji. Zasługuje na wyjątkowy debit każdej konspiracji antyokupacyjnej, każdego ruchu oporu.

Pozostawmy nareszcie w spokoju łudzącą obwolutę, zapędzającą nasze rojenia na nieobliczalną odległość i osadźmy obraz w określonym, geograficznym miejscu naszej planety. Otwórzmy książkę, zaczynając od piątej stronicy, bo pierwsze cztery pochłonęły tytuły, podtytuły i sążnista notatka wydawnictwa.

Rozdział pierwszy powieści zaczyna się od komunikatu:

O dziesiątej czterdzieści pięć było już po wszystkim. Miasto zajęte, obrońcy pokonani, wojna skończona. Najeźdźca przygotował kampanię równie starannie, jak inne, znacznie poważniejsze.

Wiadomość, przepisana z taśmy telegraficznej, zwalnia autora od batalistycznej rozwlekłości, od wielkich płócien i wiekopomnych czynów. Nawet generała nie poznamy. Najwyższy rangą oficer, przedstawiciel okupacyjnej przemocy, będzie jedynie pułkownikiem. Wojna toczy się na dalekim planie. Nie ma o niej dokładnych, sprecyzowanych relacji. Nie wiadomo nawet, kto faktycznie jest wrogiem. Pozostaje on do końca anonimowy. Może nim być każde ościenne, zaborcze mocarstwo. Chociaż jako sojusznicy wymienieni są Anglicy, a z pewnej wzmianki wynika, że przeciwnikami okupanta są Rosjanie, niemniej anonimowość okupanta narzuca nam indyferentyzm geograficzny. Kilka aluzji do hitlerowców, do Wodza, zaciera się szybko, zwłaszcza że okupanci nie przypominają drapieżnych barbarzyńców, pozostają więc anonimowi, uniwersalni najeźdźcy. Rzecz może się dziać wszędzie, pod każdą szerokością i długością geograficzną, w nieokreślonym czasie.

Przed nami walka, nieprzejednana walka małej mieściny, mającej na przedmieściach zasobne kopalnie węgla, w przybrzeżnym morzu tony ryb, niezbędnych najeźdźcy. Od czterystu lat nikt zbrojną ręką nie targnął się na swobody miasteczka, którego uprawnionym przedstawicielem jest demokratycznie wybrany burmistrz. Wiemy, że istnieje jakaś stolica, ale ona również pozostaje poza naszym widnokręgiem. Steinbeck z premedytacją ograniczył się do niewielkiego skupiska, do jednej z wielu milionów gmin, tych komórek najprostszych, zasadniczych, składających się po zwielokrotnieniu na kulę ziemską, do jednej miejskiej komuny, leżącej u podstaw rusztowania nazywanego krajem, ojczyzną, narodem. Prawo małego narodu do samodzielności, prawo najmniejszej gminy do niezawisłego samorządu jest otoczone emocjonalną przychylnością autora. Nie walczy się tu o swobody nowe, lecz broni się wolności zrośniętej z człowiekiem, domem i ziemią, przechodzącej z ojca na syna i mogącej się rozszerzać przez samo swoje istnienie. Interwencja udowadnia istnienie wolności. Wolność sama o sobie świadczyć nie może. W dniu powszednim, nie zagrożonym, nie ma ona świadomości istnienia. Żyje jak człowiek z racji funkcjonującego obiegu krwi i niezakłóconego tykania serca. Przynależy

do człowieka, ograniczona tylko jego społeczną zależnością.

Na szczęście nie ma w tej powieści nic z patetycznego banału politycznego. Nie ma zagadnień na wielką ani zasadniczą miarę. Właśnie dlatego, że nie ma zamierzonej intencji ustawiania i rozstrzygania problemu, materia literacka sama rozstrzyga, poprzez zapamiętały, o podziemnej dynamice konflikt wypowiada się na rzecz autonomii godności ludzkiej. Człowiek jest godzien swego istnienia i swojej śmierci, jeśli walczy. Walory ludzkie określone mogą być tylko w starciu z przeciwstawną, wrogą mocą. Na pustyni i w zaciszu społecznym są one niewidoczne.

Oskarżana, dezawuowana jest władza. Piętnuje się jej słabość nieludzką, jej wyobcowaną konsystencję. Odległość wyobcowania sięga niemal nieskończoności, dlatego trudno jest dojść początku, przyczyny oderwania się jej od podkładu, podłoża społecznego. Widać tylko jej skorupę, zmarszczki bólu od ciosu, płaszczyznę zetknięcia się dwu odpychających się biegunów: przemocy człowieka nad człowiekiem.

Pułkownik Lanser, zawodowy oficer, jest sam ofiarą swoich uprawnień. Prawo jest jego przyrodzonym antagonistą, ale mundur nie pozwala mu nazwać prawa uświęconym bezprawiem. Inteligencja i nabyta w przedwojskowym bytowaniu moralność wzbraniają się przed niedorzecznością i szaleństwem przemocy, przynoszącymi w ostatecznym rachunku klęskę. Uważa się on jednak tylko za medium rządzących, za podwładnego. Indywidualnością własną posługuje się jedynie w sytuacjach skomplikowanych, usiłując inicjatywą osobistą oddalić nieuchronność katastrofy. Chciałby natchnąć bezduszny korpus władzy osobistą, jednostkową myślą, co by mogło go zbliżyć do dwunożnych stworzeń. Jest to jedno z nielicznych, uroczych złudzeń, uduchowiających pułkownika. Ale władzy uduchowić nie można. Jej moc i jej upadek dowodzą po wielokroć, że jest bezduszna. Jest machiną, jest mechanizmem, obezwładniającym zarówno władających, jak podwładnych. Jej można tylko podlegać. Nikt nad nią nie góruje. Jest ona wyłącznie narzędziem cywilizacji, nie kultury, jest odbiciem technicznego rozwoju, nie społecznych dezyderatów.

Steinbeck zlekceważył pogardliwie istniejące systemy społeczno-polityczne. Nie liczy się z przesądami obiegowymi, przybierającymi obowiązujące formy poglądów, owe narzucane, standartowe sztampy i sztance ideologiczne, wypuszczane nieustannie z taśmy ruchomej radia, telewizji, z zadrukowanych płacht codziennej prasy i z gardzieli gdaczących mówców.

Pomija zupełnie partie polityczne, traktując je jako przeżytki, jako fałszywe odbicia żywiołu społecznego, podobnie jak bieg rzeki nie tłumaczy jeszcze ani istoty rzeki, ani jej konsystencji. Miejscowy ruch oporu w miasteczku, nie posiadającym nazwy ani lokalizacji, obywa się zupełnie bez przywództwa politycznego, bez nastawień odgórnych. Rozwijająca się według wiadomych, nawykowych reguł energia przeciwstawienia się niewoli obiera sobie samorzutnie na przedstawiciela widomego sprzeciwu, na delegata powszechnego protestu głowę samorządu, burmistrza, niezbyt przygotowanego do warunków stanu wyjątkowego. Ale wybór zobowiązuje. Orden wybiera śmierć — idzie dobrowolnie na rozstrzelanie — ponieważ wie, że ona jest potrzebna jako hasło, jako afirmacja i że za taką postawą głosowaliby jego wyborcy.

W pojedynku pułkownik—burmistrz dochodzi do zderzenia władzy, każdej władzy, z jej antypodą — samorządem, który jest rządem samych ludzi, a więc maksymalnym zabezpieczeniem przed nieuchronną alienacją. Jego szczytem wyobrażalnym, górną wieżą jest samorząd samorządów. Ale to pozostaje poza widnokręgiem powieści.

W kondensacji zwierzchnictwa okupacji, występującego pod postacią inteligentnego, nie pozbawionego wrażliwości pułkownika, młodego porucznika, romantyzującego, poetyzującego, i kilku nieokrzesanych, ograniczonych służbistów, daje się syntezę naturalną, a nie sztuczną, wyrazu ucisku, samozwańczego władania każdej, powtarzam: każdej — mocarstwowej zaborczości. Gradacja ani stopień nasilenia nie są dla Steinbecka najważniejsze. Najważniejszy jest jęk przygniatanego, dławionego skupiska ludzkiego, jest opór wydziedziczonej z przyrodzonych swobód społeczności. Nie wiem, czy to było zamierzone przez autora opowieści pt. *Księżyc zaszedł*. Nie o zamierzenia przecież chodzi. Ważny jest rezultat. Słowo drukowane rodzi własne, nieodparte sugestie.

Burmistrz, Orden, powiada o sobie: „...ja jestem mały człowiek i małe jest to miasto, ale w małych ludziach musi być iskra, która może rozgorzeć płomieniem“ (str. 139).

Nie zadziwia się nas popisową, benefisową odwagą, nie ma szarży bohaterskiej. Bohaterowie mają swój strach, odznaczający się barwą i tonacją ich charakteru, ich wytrzymałości. Mają swoją odwagę, zrodzoną z opanowania trwogi, z opanowania strachu wtedy, gdy chciał przeskoczyć granicę godności, gdy usiłował przechytrzyć i złamać solidarność, więź współmieszkańców. Strach demaskuje swoje tchórzostwo i tępotę, gdy usiłuje nadłamać linię odwieczną kręgosłupa.

Orden nie ukrywa swoich dreszczów. Przyznaje się w dobrodusznej szczerości wobec swego przyjaciela, doktora Wintera:

Boję się, boję się straszliwie, dlatego w myślach poruszyłem wszystko, co mogłoby zbawić moje życie. Potem to wszystko odeszło ode mnie. A teraz odczuwam chwilami jakiś rodzaj radości, jak gdybym stał się większy i lepszy, niż jestem.

Najeźdźcy do zimnych dreszczów, oczywiście, nie przyznają się. Ich strach jest ich tajemnicą wojskową.

Rzecz, o której mowa, jest zamknięta pieczołowicie. Nie ma tam dla nas zapasowego wejścia, jakiejś furtki upragnionej, półotwartych drzwi. Przysługuje nam tylko sumienny, bierny odbiór. Duch walki włada materią tak niezawodnie, że z trudem odnajdujemy ześlizgnięcia albo potknięcia. Nieuchronność sytuacji, fatalistyczny determinizm i możność odnalezienia analogii wszędzie i zawsze patroszą naszą wyobraźnię, czynią ją poniekąd bezużyteczną. Doskonałość i perfekcja realizmu pozbawiają nas indywidualności. Możemy się stać jeszcze jedną postacią powieściową, przestajemy być czytelnikiem. Odbiera się nam zasadnicze prawo współbudowniczych, współtwórców. Uwięzieni przez autora, włączeni do jego spisu, przynależni do jego warsztatu — protestujemy. Domagamy się bodźców. Wolimy aluzję od kształtu, przekładamy zarys nad nienaganny portret. To wpływ zapewne wielu czynników, ale tak jest. Rozwijamy się podskórnie, dojrzewając poza naszą świadomością. Osiągnąwszy odpowiedni stopień, mamy już wystudzone spojrzenie dla kształtu minionego piękna. Doceniamy jego uroki przy obniżonym ciśnieniu.

Księżyc zaszedł jest udokumentowany ściśle.

Proszę — pierwszym, który przebije kilofem wrogiego oficera, będzie proletariusz, górnik, producent miejscowego bogactwa. Aleks Morden jest godnym, jak się to mówi, synem klasy robotniczej. Chlubić się nim może jego niezawisła gmina. Socjologia nie lubi sprzeciwów. Steinbeck, Amerykanin, doszedł do tych samych wniosków, co kronikarze ruchu oporu we Francji, w Polsce czy w Związku Radzieckim. Oto opis Aleksego:

Był szeroki w barach, wąski w biodrach. Dłonie rąk w kajdankach zwierały się i rozwierały. Miał na sobie czarne spodnie, niebieską koszulę otwartą u szyi, ciemną marynarkę, wyświeconą od noszenia (str. 72).

My ten obraz znamy na pamięć. Nie odsyłam ani do grubych albumów, ani do zasobnych bibliotek. Po prostu na jednej z podmiejskich ulic spotkać można się z Mordenem albo raczej z jego sobowtórem. Tamten umarł, ten jeszcze żyje. Tamten nie pragnął łaski. Choć łaknął życia, ustąpił przed przekonaniem konieczności ofiary. Szedł śladami szafotowej konwencji. Nic z niej nie uronił, jakby go od dziecięctwa uczono tej jednej sceny z nieznanego dramatu. Zginął dla sprawy — powiedzianoby we wszystkich językach świata.

Jego żona, Molly, nie może odżałować tej straty. Znalazłszy się sam na sam z młodym, urodziwym porucznikiem Tonderem musi się borykać z widmem kuszącej miłości, tak bardzo pożądanej w ponurej samotności. Jej hart nie przewyższa przywiązania do wspomnień. Stwarza więc warunki sztuczne przezwyciężenia biologicznych nakazów. Produkcja sztucznych tworzyw przez pokłady pomysłowej psychiki jest zawsze frapująca. Jest to przebijanie się przez skorupę usankcjonowanej normy, niemoralnej w zasadzie, poniżającej „dumnego“ pana ziemi. Czas wtedy pogrzebać w zapasach podświadomości.

Molly gra. Gra przed sobą i porucznikiem. Gra dobrze, jak każdy zmuszony do przekonywania się wbrew swej woli. Drwiną stara się wypalić oczy i poranić twarz miłości ofiarowanej jej

przez obcego oficera, szukającego przytułku i przyjaźni w mieście podpalanym przez nienawiść. Chciałby się on wyzwolić z nienawiści przez utęsknioną pieszczotę pięknej, podziwianej kobiety. Ale doktryna tego bezpardonowego, mściwego uczucia nie pozwala na nieważanie dogmatów. Prostolinijność tej postawy jest szczytem dyscypliny, może jeszcze bardziej u kobiety aniżeli u mężczyzny. Kobieta może być tylko mścicielką, nawet jeśli wróg już nim nie może, nie umie być. Jest już właściwie pobity przez zwycięskie życie, przez potępienie i ośmieszenie przemocy. Molly łudząc go nadzieją, pozwoli mu wrócić do swego mieszkania, by go zabić nożycami ukrytymi pod piersią. Nie morduje jednak z nienawiści. Niszczy porucznika z trwogi, by nie posądzono jej o zdradę. Spisek nienawiści jest równie przemożny, jak lęk przed sprzeniewierzeniem się. Obie te moce posługują się sztyletem, dynamitem i bombą.

Przy końcu powieści wszyscy już są w sprzysiężeniu, z wyłączeniem, oczywiście, nielicznych quislingów. A więc jeszcze jedno miasto, gdzie nie było quislingów albo prawie ich nie było.

Główny quisling, George Corell, dobroczyńca miasta, obywatel zamożny, przygotował sumiennie upadek rodzinnej ziemi, podobnie jak starannie prowadził uprzednio swe księgi buchalteryjne. Pozostaje wierny swojej zdradzie. Chce być bardziej utalentowanym przeciwnikiem od najeźdźców, gani ich ociężałość. Uważa, że powinien przewodzić spiskowi przeciw sprzysiężeniu swoich współrodaków, chce rozbudować zdradę, podnieść ją do wielkości geniuszu. Przekonywa Lansera, który nim pogardza i nie chce korzystać z jego usług, wiedząc, że tym może się narazić tylko nieprzejednanym mieszkańcom tego miasta.

Corell to nie Judasz tuzinkowy, to kalkulator i inżynier, zamiłowany w strategii i taktyce odszczepieństwa. Drwi sobie z niebezpieczeństwa. Umiłował zdradę jak rzeźbiarz kształt w marmurze. Bezinteresownie niszczy. Nie domaga się renumeracji. Wystarczyłoby uznanie jego talentów. Chce zostać burmistrzem w miejsce Ordena. Ceni ten urząd równie wysoko jak Steinbeck.

Pomińmy dalsze perypetie fabuły. Nie mówmy o dzielnej Annie, służącej Ordena, o jego żonie, mającej wpływ nie do zlekceważenia na mentalność męża, zależnego od niej w najbardziej pospolitych i skomplikowanych czynnościach. Naraża się nawet jej niewątpliwą reputację na obmowę, każąc jej się kłaść do łóżka z lokajem Józefem, by ułatwić jej mężowi wyślizgnięcie się z domu celem wysłania dwóch braci do Anglii dla uzyskania pomocy. Zapewnia się nas, że Józef nie wykorzysta miłego sąsiedztwa, że potrafi ocenić bohaterskie samozaparcie cnotliwej matrony.

Zakończenie powieści skupiło gorycz i humor autora. Uczestniczymy w repetycji lekcji greki, rozłożonej na dwa głosy. Jako trzeci dołącza się później pułkownik Lanser. Wszyscy troskliwie dbają, by klasyczny tekst nie został zniekształcony, więc są raz nauczycielami, raz uczniami. Klasa szkolna i katedra wyłączają nieuchronny patos. Wyłączona została odwieczna sceneria i żałobne tony chóru greckiego. Przypominając sobie *Obronę Sokratesa,* Orden i Winter przygotowują się do egzekucji. Małomiejski Sokrates nie może nic dorzucić do słów ateńskiego mędrca.

Właściwie już w szkole wpojono nam obowiązek patriotyzmu. Nie masz wyboru, obywatelu małego narodu, człowieku pobity, zakuty, dławiony. Nie możesz wybierać między rozsądkiem a szaleństwem. Nie możesz wyrzec się romantyki walki, ponieważ to jedyna droga ocalenia. Historia, która cię zdradziła, oddając twe rodzinne miasto bezwzględnemu najeźdźcy, na pięć minut przed rozstrzelaniem, podsuwa ci podręcznik szkolny: *Obronę Sokratesa.* Będzie ona to zapewne powtarzać cyklicznie. Zmieni się tylko okładka dzieła Platona, miejsce i data wydania.

Mali ludzie, uczcie się umierać, jeśli nie ma innej alternatywy — a w niewoli nie ma innej. Podnieście cenę waszego życia i pobijcie niewolę! Niepozwólcie, by pozbawiono was człowieczeństwa, dając pierwszeństwo lękowi, wygodom, oportunizmowi, ugodzie. Los przykuł was do waszej odwagi. Dźwięk tych kajdan odnajduje okruszynę wolności, przynależnej każdemu z was. To są dyskretnie umieszczone sugestie w podtekście książki. *Happy end* — mariaż z kostuchą, który nigdy nie jest mezaliansem.

Jan Wyka

PISARZE A WYCHOWAWCY

Przed niedawnym czasem odbyła się w Warszawie konferencja zwołana przez Komisję Wychowania przy Zarządzie Głównym Związku Nauczycielstwa Polskiego. Udział w konferencji wzięli pedagodzy, publicyści i działacze oświatowi — a zastanawiali się oni nad zagadnieniem... pornografii. Podstawą dyskusji był referat noszący tytuł: *Pornografia jako jedna z trudności w organizowaniu procesu wychowania.* Sprawozdanie z tej dyskusji u każdego rozsądnego człowieka może wywołać tysiączne zastrzeżenia. Tylko że rozsądnych ludzi u nas jest mało. Jak wynika z tego, co czytaliśmy o omawianej konferencji, jedynym prawie rozsądnym człowiekiem wśród zebranych tam działaczy okazał się Prezes Związku Nauczycieli, Teofil Wojeński.

Po prawdzie przerażenie nas ogarnia, gdy pomyślimy, że w tak trudnej chwili, w sytuacji, w jakiej znalazła się nasza młodzież, „organizowanie procesu wychowania" (także kwiatek!) znalazło się w ręku ludzi, co, jak mówi Camus, „uczą dzieci myślenia w sposób przyjęty w świecie, który już nie istnieje". Najboleśniejszą rzeczą było to, iż wspomniana dyskusja obnażyła sposób myślenia naszych wychowawców, ów sposób myślenia, który tylekroć opisywano, powołując się na „mieszczan" Tuwima. Każdą rzecz widzą oddzielnie, osobno, nie umieją kojarzyć zjawisk i nie umieją umieszczać ich na szerszym tle, wiązać pomiędzy sobą.

To, co nasi pedagodzy nazywają „pornografią", nie jest zjawiskiem odizolowanym. Używanie tak zwanych „wyrazów" jest tylko objawem procesów daleko głębszych i daleko poważniejszych. Objawom tym, objawom zdziczenia młodzieży, poświęcona była niedawno inna konferencja, zwołana do Monachium przez UNESCO. Nasi bowiem pedagodzy w większej części uważają objawy chuligaństwa za kwiat typowo polski. Podczas kiedy jest to zjawisko ogólnoświatowe. Kto widział choć raz chuliganów szwedzkich, na tle wspaniałej ich stolicy, ten do końca życia nie zapomni tego zasmucającego widoku.

Na konferencji monachijskiej skonstatowano, że „szkolnictwo współczesne ze swymi metodami wychowawczymi i naukowymi zostało daleko w tyle poza błyskawicznie rozwijającym się i zmieniającym się światem". Mam wrażenie, że szkolnictwo polskie nie bardzo się różni od innych pod tym względem. W każdym razie nauczyciele, którzy wyobrażają sobie, że cośkolwiek można wskórać z naszą młodzieżą z a k a z e m, głęboko się mylą. A nauczycielka, która imieniem Komisji Wychowania przy Związku Nauczycielstwa apeluje do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, aby zwrócił na tę sprawę (pornografii) baczniejszą uwagę — apelem swym dowodzi, że wszelkie pojęcie o wychowaniu jest jej obce. Zakazy, nakazy i cenzura — to nie są drogi, po których można prowadzić dzisiejszą młodzież.

Konflikt pomiędzy pisarzem a pedagogiem datuje się nie od dziś. Dla wychowawcy jest zbyt często niezrozumiały stosunek, jaki zachodzi pomiędzy pisarzem a jego młodocianym czytelnikiem. Zbyt często pedagog wobec ucznia staje zakrywając sobie jedną

ręką twarz, a drugą wskazując nieprzyzwoite wyrazy wypisane na tablicy. Pedagog nigdy nie może być zgorszony życiem — powinien starać się je wyjaśnić uczniowi.

A przede wszystkim nauczyciel ma obowiązek nauczyć swego wychowanka czytać. Ale aby innych uczyć czytać — musi sam posiąść tę sztukę. W dyskusji w Związku Nauczycielstwa tylko jeden pedagog powiedział: „mnie właśnie utwory, które się obecnie ukazują, dają wiele możliwości w rozmowach z uczniami". Ilu z naszych wychowawców może powtórzyć te słowa?

Umieć czytać, to znaczy nie wybijać na pierwszy plan tego, co jest zewnętrznym pokazem „krzepy" i „jurności" czy też „śmiałości" młodych pisarzy. Ale odczytać, co w tym rozpaczliwie zagubionym i pełnym niepewności pokoleniu jest tęsknotą do czystości, do piękna miłości — a wreszcie do wyzwolenia się z powszechnych, przerażających pętli kłamstwa. Wychowawca, zanim zarzuci uczniowi zamiłowanie do lektur „pornograficznych", musi zrobić rachunek sumienia. Wszystko mu wybaczą jego uczniowie — kłamstwa nigdy.

A walka hipokryzji ze szczerością, walka zamykania oczu na zjawiska świata z szeroko otwartymi źrenicami młodych jest wieczna. Czasami tylko — jak dzisiaj — przybiera na sile. Starsi wychowawcy pamiętają burze, jakie rozpętały *Dzieje grzechu* Żeromskiego. Czyż nauki z tamtych czasów — i to, w co obróciły się te spory dzisiaj — nic im nie mówią?

Pisarz jest smutny nie dlatego, że jest pesymistą — ale smutek jego wypływa z tego, że widzi on wartości i widzi, że są one pognębione. „Widzi ich istnienie i ich nieosiągalność, bo bestia zła, niemoralna przeszkadza." Są to słowa Bolesława Micińskiego. Jest to także treść opowiadania *Pierwszy krok w chmurach*. Tak młodzi podają sobie dłonie poprzez pokolenia. Są smutni, bo znają wartość życia i widzą, jak te wartości tratuje bestia apokaliptyczna — pod różnymi przychodząca postaciami. Żywcem mi przypomniał dawne czasy taki *passus* sprawozdania z dyskusji, drukowanego w *„Trybunie Ludu"*: „Ob. Powązka *(nomen omen)* stwierdził także, że stanowisko czołowych przedstawicieli oświaty i szkolnictwa w komisji przyznającej Hłasce nagrodę wydawców wywołało wśród nauczycieli wrażenie deprymujące".

Nie chce mi się wierzyć, aby owo „deprymujące wrażenie" ogarnęło ogół nauczycielstwa. Ale i tym razem — czy nie umieli odczytać decyzji owej „komisji"? Czy to im nic nie powiedziało, czy nie kazało zrewidować swych sądów? Czyż nie wiedzą, że mamy w tej chwili ogromną szansę, że owi „czołowi przedstawiciele oświaty i szkolnictwa" u nas należą do najświatlejszych ludzi Rzeczypospolitej?

Przede wszystkim niczego się nie rozstrzygnie zamykaniem oczu na zjawiska tak poważne. Oczywiście zagadnienie chuligaństwa — istnieje. Ale to jest zagadnienie całego naszego świata, zagadnienie bomby i grożącej zagłady, zagadnienie pokoju i wojny, zagadnienie prawdy i fałszu. Ale istnieje obok spraw chuligańskich sprawa młodzieży „dobrej" — to znaczy tych, co myślą i co chcą, tych, co dążą dokądś i coś czytają.

Jestem zbyt dobrego mniemania o tej części naszej młodzieży, aby myśleć, iż owo „deprymujące wrażenie" odbije się na ich umysłach. Młodzież nasza, pomimo owej „pornografii", potrafi sama odróżnić ziarno od plewy — nawet kiedy im wiktoriański sposób myślenia niektórych naszych wychowawców wybór taki utrudni. A pisarz — dobry pisarz — zawsze znajdzie drogę do młodocianych czytelników. Cóż dopiero mówić o pisarzach, którzy wypowiadają tęsknotę młodego pokolenia. A tą tęsknotą zawsze będzie tęsknota do piękności i do czystości, tęsknota do lepszego życia i do wyzwolenia z bagna kłamstwa. Wiemy, że tęsknoty te gasną stopniowo, że młodzi filistrzeją, poddają się — przemieniają się w złych i oburzonych starych — ale zawsze coś niecoś z nich zostaje na drogach sztuki, piękna — na tych zakrętach historii, na których stoją najdroższe nam właśnie pomniki... młodych.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Tematem najczęściej chyba powracającym w bieżących polemikach literackich jest wtórny, „nieautentyczny", snobistyczny charakter współczesnej polskiej sztuki, literatury przede wszystkim. Zarzut ten pada z tak różnych stron, że w końcu nie wiadomo, do kogo się odnosi. Wszystko można zrozumieć, jeśli czyta się go na łamach *„Trybuny Literackiej"* czy *„Polityki"*, nie jest niespodzianką, gdy wypowiadają go pisarze dawnej *„Kuźnicy"*, już trochę zaskakuje, gdy podpisuje się pod nim Artur Sandauer, śmieszy, gdy go powtarzają felietoniści *„Współczesności"*. Wobec tej zgody narodowej chciałoby się zawołać: niechże wystąpią ci, do których się to odnosi. Niechże ktoś dla przyzwoitości przyjmie na siebie rolę oskarżonego lub przynajmniej obrońcy. Dla dobra dyskusji chociaż.

Na odwagę zdobył się Krzysztof Teodor Toeplitz. W dyskusji zatytułowanej *Teatr i snobizm*, opublikowanej w n-rze 1 *„Dialogu"*, felietonista *„Nowej Kultury"* powiedział: „...widziałbym zjawisko snobizmu... w dążeniu do podciągnięcia się do pewnego wzoru intelektualnego, który uważa się za wyższy i w tym sensie snobizm jest (...) zjawiskiem pozytywnym. To (...) może być dążeniem do awansu kulturalnego (...). Mimo że we współczesnej dramaturgii znajduję wiele prymitywizmu, wiele spłyceń, to jednak ten nurt snobistyczny pozwala nam, jak myślę, przeskoczyć duży szmat opóźnienia... Czy ofensywa tego głupiego, płaskiego snobizmu nie zapoznała nas z formami, w których łatwiej nam będzie ułożyć nasze doświadczenie? Czy się nie stało przypadkiem tak, że nawet dzięki snobizmowi dostał się nam w ręce pewien arsenał środków formalnych, który ułatwi nam wykorzystanie naszych własnych doświadczeń? Pismem klinowym nie można napisać teorii względności..."

Inni dyskutanci przeciwstawili temu programowi reedukacji literackiej program kontynuowania tradycji rodzimej (Korzeniewski: „Zbyt łatwo oddajemy Krasińskiego za Sartre'a. A doprawdy nie wiem, który z nich może nam więcej o współczesności powiedzieć") lub też program „empiryczny" (Kott i Ważyk), czyli wyprowadzenia współczesnej literatury polskiej z nowych, szczególnych, tylko naszemu narodowi właściwych doświadczeń. Wskazał tu np. Kott na powodzenie za granicą słabych, płytkich utworów Kazimierza Brandysa, które zawdzięczają swój szeroki rezonans temu, że pisarz ten „po prostu opisał i uporządkował pewien typ naszych doświadczeń... A tego najbardziej brak. Nie jakiejś nowej syntezy filozoficznej, ale dramatycznego opisu doświadczeń. I ten opis jest właśnie intelektualnym *novum*".

Problem ten poruszył również Jan Błoński w artykule pt. *Jeszcze raz o tym samym, czyli sprawa Sandauera* (*„Przegląd Kulturalny"* nr 5). Nawiązując do cyklu Sandauera pt. *Bez taryfy ulgowej* podkreślił Błoński, że Sandauerowi przypada zasługa w podniesieniu przede wszystkim owej „nieautentyczności" literatury polskiej. Wskazał Błoński, że sformułowany przez Sandauera zarzut, iż literatura polska nie dostaje do europejskiego poziomu, pokrywa się z zarzutem, iż jest ona nieautentyczna. Wołając o „poziom", wołamy jednocześnie o „autentyczność"; literatura wtórna, sztuczna czy kłamliwa nie może być literaturą dobrą.

We wszystkich tych ujęciach problematyki literackiej uderza pragmatyczny sposób traktowania literatury, bezpośrednie odnoszenie jej do rzeczywistości, sprawdzanie jej wyłącznie podług tego, co się dzieje poza literaturą — w stosunkach społecznych, w świadomości społecznej, w historii. Wypowiadający się na ten temat krytycy zdają się tracić z pola widzenia fakt, iż literatura powstaje na przecięciu dwóch niejako rzeczywistości: rzeczywistości historycznej i rzeczywistości artystycznej. Na rzeczywistość historyczną składają się stosunki społeczne, losy narodów, przemiany społeczne i moralne, doraźne zadania literatury. Na rzeczywistość artystyczną zaś składają się przemiany gustów, wyczerpywanie się źródeł inspiracji artystycznej, obumieranie gatunków literackich, rozwój technik artystycz-

nych. Stosunek tych obu rzeczywistości jest bardzo luźny. Pamiętamy, że próby uzasadnienia np. rozkładu powieści rozkładem społeczeństwa burżuazyjnego nie dały przekonywających wyników. Samo zresztą użycie słowa „rozkład" dla oznaczenia zmian, jakie nastąpiły w strukturze powieści, już świadczy o nieporozumieniu. Założenie, że powieść typu Balzaka jest doskonalsza od powieści typu Joyce'a, że pierwsza znajduje się w stadium „czystości" gatunkowej, a druga w stadium rozkładu, może być zrozumiałe tylko wtedy, gdy się dzieje gatunków literackich pojmuje przez analogię do dziejów formacji społecznych. Oczywiście, analogia taka nic nie daje. Upraszczając trochę sprawę, można by powiedzieć, że pewni krytycy pojmują wszelkie zmiany w technice literackiej jako proces ustawicznego psucia literatury. I, oczywiście, tylko snobizmem można by wytłumaczyć wszelką chęć naśladowania tych absurdalnych zabiegów, dokonywanych na ciele powieści, dramatu czy innych tradycyjnych form wypowiedzi literackiej.

Ale jeżeli spojrzeć na sprawę od innej strony i — przeciwnie — założyć, że mamy do czynienia z ustawicznym rozwijaniem problematyki literackiej, że komplikowanie rzeczywistości jest po prostu mnożeniem jej aspektów? Wtedy może ów snobizm przyjdzie nazwać ciekawością — ciekawością nowych sposobów ujmowania i wyrażania rzeczywistości. Korzeniewski pisze, że poświęcamy Krasińskiego dla Sartre'a, jak gdyby romantyzm polski nie zawdzięczał swego wspaniałego rozwoju tak ścisłym i bezpośrednim kontaktom ze sztuką europejską.

Wszystko to wygląda chwilami na kwadraturę koła. Wszyscy właściwie plączemy się w truizmach, które są całkowicie wymienne. Odnosi się wrażenie, że zarówno sądom teoretycznym jak praktyce artystycznej brak po prostu sankcji.

Sankcji takiej udziela literaturze środowisko, do którego jest ona przede wszystkim adresowana. W Polsce obecnej takiego środowiska nie ma. Literatura polska jest zupełnie samotna. Komentarzem do dziejów jej osamotnienia może być artykuł Józefa Chałasińskiego (*Czy nowa inteligencja jest klasowa* — *„Orka"*, nr 5). Wynotujmy kilka podstawowych stwierdzeń autora:

1) Dawna inteligencja o tradycjach burżuazyjno-szlacheckich została zupełnie zdominowana przez inteligencję nową: liczba inteligencji wychowanej w Polsce Ludowej wynosi — według Chałasińskiego 700 tysięcy, przy czym liczba inteligencji przedwojennej wahała się również między 600 a 700 tysiącami. Widzimy więc, że liczba ta została zdwojona przez nową inteligencję, a jeśli wziąć pod uwagę wojenną hekatombę, która spadła przede wszystkim na inteligencję, emigrację polityczną oraz okres powojenny, który również kosztował tę „starą" inteligencję sporo ofiar, wreszcie rezultaty polityki kadrowej, która tę grupę społeczną zdołała bardzo poważnie spauperyzować, jeśli tedy zsumować te wszystkie fakty, należy przyjąć, że elitę umysłową kraju można widzieć jedynie w inteligencji nowej.

2) Jaka jest ta nowa inteligencja? Chałasiński wskazuje dwa jej zasadnicze rysy: „Pierwszy rys polega na tym, że nowa, młoda inteligencja, mimo swojego pochodzenia robotniczego i chłopskiego, nie wykazuje silnej społecznej i duchowej łączności z macierzystymi środowiskami ludowymi. Wiąże się to z tym, że inteligencja ta kształtowała się pod wpływem dwóch dominujących tendencji: żywiołowej ucieczki ze wsi, od rolnictwa, oraz rozrastania się w nowym ustroju ekonomicznym i politycznym zajęć administracyjnych, urzędniczych, biurokratycznych... Drugi rys nowej inteligencji, wiążący się z poprzednim, to społeczna, kulturowa jej bezkształtność. Ta inteligencja nie reprezentuje już szlacheckiego stylu kultury, ale nie posiada jeszcze żadnego własnego. Nowa, młoda inteligencja jest bezkształtna i bezładna zarówno w swojej strukturze społecznej i kulturowej, jak i w swej psychologii. Brak jej wewnętrznych powiązań społeczno-kulturowych... Społeczną i kulturową bezkształtnością, bezładnością nowej inteligencji tłumaczy się to, że awans do takiej inteligencji nie przynosi jasnej świadomości społecznych zobowiązań, jakie wynikają z przynależności do niej. Nieco więcej niż 10 lat historii Polski Ludowej — to okres zbyt krótki dla społecznego i kulturowego ufor-

mowania się nowej inteligencji, w warunkach masowych procesów przemieszania się ludności. Na wspomnianą bezładność procesów kształtowania się nowej inteligencji składa się nie tylko bezkierunkowość powiązań klasowych, lecz także chaos w sferze świadomości narodowej".

Wniosek z tego obrazu może być tylko jeden: inteligencja ta jest niezdolna do odegrania roli elity umysłowej, elity, która jest zainteresowana rozwojem, komplikowaniem, rozszerzaniem form i treści literackich. Nie ma środowiska, które by mogło polską literaturę współczesną obdarzyć swoim snobizmem. Literatura jest skazana na to, aby sama sobą się zachwycać, sama siebie krytykować. Skazana jest także na swój własny, jałowy snobizm, który jakże mógłby być płodny i ciekawy, gdyby był snobizmem środowiska domagającego się nieustannie coraz to nowych podniet i wzruszeń.

Wydaje mi się więc, że wszelki program kulturalny zacząć trzeba od wychowania środowiska. Trzeba po prostu rozbudzić w ludziach zainteresowania literackie, sięgające nieco dalej niż ambicje dokształcenia się kulturalnego. Trzeba także nauczyć młodą inteligencję tego, że literatura nie służy wyłącznie do porachunków politycznych. W tym celu... W tym celu proponowałbym słowo „snobizm" zastąpić rzeczywiście słowem „ciekawość". Nie płoszmy snobów, bo właśnie powinniśmy ich szukać.

Andrzej Kijowski

W DRUGIEJ POŁOWIE WIEKU

Oto relacja z pewnej rozmowy, ściślej fragment tejże, opowiedziany osobie trzeciej.

„— Powiedział mi, że większość młodzieży marzy o kapitalizmie. Nie mogłem zaprzeczyć.

— ?

— No tak, sam przyznasz. To powszechne zafascynowanie bogactwem..."

*

Kiedy o bogactwie marzy jeden człowiek, jest to sprawa prywatna, przynajmniej dopóty, dopóki nie usiłuje on realizować tego marzenia przy pomocy środków niezgodnych z obowiązującym kodeksem karnym. Gdy o bogactwie marzy trzech ludzi, są to trzy prywatne sprawy. W pewnym momencie jednak ilość przechodzi w jakość i marzenie o bogactwie staje się zjawiskiem społecznym. Znaczy to tyle, że jakaś grupa społeczna posiada taki zespół wyobrażeń o przyszłym społeczeństwie, w którym bogactwo poszczególnych jego członków odgrywa rolę niepoślednią.

Istnieje jednak bogactwo obiektywne i to, co ludzie myślą o bogactwie. Są to dwie różne sprawy. O pierwszej wyraża się Adam Smith na początku swego dzieła *Bogactwo narodów* w następujących słowach:

> Roczna praca każdego narodu jest funduszem, który zaopatruje go we wszystkie rzeczy konieczne i przydatne w życiu, jakie ten naród konsumuje, a które zawsze stanowią bądź bezpośredni produkt tej pracy, bądź też to, co nabywa za ten produkt od innych narodów.
>
> Zależnie więc od tego, czy ten produkt — lub to, co zań nabywa — jest większy lub mniejszy w stosunku do liczby tych, którzy mają go konsumować, naród będzie lepiej lub gorzej zaopatrzony we wszystkie rzeczy konieczne i przydatne, których potrzebuje.
>
> Ale w każdym narodzie stosunek ten zależy od dwóch różnych okoliczności: po pierwsze — od umiejętności i znawstwa, z jakim pracę swą zazwyczaj wykonuje; po drugie — od stosunku liczby tych, którzy pracują użytecznie, do liczby tych, którzy tego nie czynią.

Zaiste, gdyby nie piękna polszczyzna przekładu i klarowność wykładu, można by pomyśleć, że Smith napisał te słowa na zamówienie *„Trybuny"*. Uwaga powyższa nie ma na celu deprecjacji myśli zawartych w cytacie. Wręcz prze-

:iwnie, wydaje się, że prawidłowości, o :których pisze Smith, są oczywiste, nawet biorąc pod uwagę, że realizacja ich wygląda inaczej w warunkach konstytu:yjnej monarchii, a inaczej w jakimś innym ustroju.

Otóż w oparciu o tezy Smitha możemy sformułować pewną prawidłowość, dotyczącą relacji między bogactwem rzeczywistym a związanymi z nim ludzkimi emocjami i postawami.

Ponieważ nie wszystkie narody pracują z jednakową umiejętnością i znawstwem, ponieważ w niektórych narodach stosunek liczby tych, którzy pracują użytecznie, do tych, którzy tego nie czynią, jest niekorzystny (a także wskutek innych przyczyn), istnieją narody biedne i bogate. Doświadczenie poucza nas, że narody biedne zdradzają wyjątkową niechęć do porównań w dół. Czyżby ludzie cenili sobie tylko prawdy dogodne, przyjemne, usprawiedliwiające, a nie, jak zalecają filozofowie, prawdę po prostu?

Zadając to pytanie wkraczamy w dziedzinę śliskich domysłów, olśniewających hipotez i karkołomnych wniosków.

Ekonomią (proszę nie mylić z ekonomiką) zajmują się specjaliści. Podobnie chemią, fizyką, ekologią. Z chwilą jednak, gdy jakieś zjawisko dotyczy psychologii społecznej — zajmują się nim wszyscy. Kelnerki, fryzjerzy, filozofowie i nawet ludzie nic nie mający wspólnego z nauką, jak felietoniści i politycy. Słowem, skoro mowa o procesach świadomości — to hulaj polska duszo. W żadnej innej dziedzinie nie wykażesz tak tanim kosztem, żeś inteligentna, oczytana, ba, europejska.

*

Czy istnieje jakieś polskie, narodowe marzenie o bogactwie? Wątpię. Narodowe są jedynie przesłanki tych marzeń. Narodowe, tzn. wynikające z aktualnego stanu społeczności polskiej i jej tzw. losów historycznych. Przesłanki te są następujące. Po pierwsze: gdzie indziej jest zamożność, a u nas bieda. Po drugie: u nas, jeśli się ktoś od 1939 r. dorobił, to rzadko kiedy tzw. uczciwą drogą. Po trzecie: jeśli się i dorobił, a oszczędzał — to był frajerem; bo od tegoż 39 r. Historia, tak czy inaczej upersonifikowana, szybko pozbawia bogactwa.

Przesłanki te są nad wyraz prymitywne, chociażby dlatego, że wynikają z bardzo codziennych i prymitywnych doświadczeń. Ale właśnie ta wulgarność zapewnia im szeroki zakres oddziaływania. Co prawda, jak w każdym rozumowaniu prymitywnym, tak i tu nie brak magii, mitologii, w ogóle wszelkiego rodzaju kłamstw. Np. wyobrażenie o bogactwie związane jest ze światem kapitalistycznym w ogóle. Stąd w wyobrażeniu tym nie ma różnicy między Szwecją a Wenezuelą.

Jeśli więc przesłanki marzenia o bogactwie są wspólne, to dlaczegożby samo marzenie nie miało być jednolite, narodowe? A jednak występują dwa odmienne typy tego marzenia.

Pierwsze bardzo indywidualistyczne, mimo że powielone w tysiącach egzemplarzy. Jest to marzenie o Polsce bez Żydów, bez ateistów, bez wspólnej granicy z Rosjanami. Ten model Polski, określony przez negację, ma jedną cechę „na tak". Jest to mianowicie Polska, w której j a będę bogaty. Nie jest to więc marzenie o bogatym społeczeństwie.

A drugi typ idealny? Ten zamyka się w siedmiu słowach: żeby się już raz skończyła ta bieda. Różnica między obiema utopiami jest zasadnicza z uwagi na to, że druga utopia jest społeczna, kolektywistyczna. Nie chodzi w niej wyłącznie o m o j ą biedę, lecz o ubóstwo ulicy, na której mieszkam, sklepu, w którym kupuję chleb czy skarpetki, stołówki, w której jem obiad.

(Głosa w związku z głosem oskarżającym Hłaskę o „nihilizm moralny": wszyscy dotychczasowi pozytywni bohaterzy Hłaski wyrastają z tej drugiej, kolektywistycznej utopii.)

*

Mówimy przez cały czas o bogactwie. Świąteczny numer *„Sztandaru"* z grudnia ub. r. zawierał coś w rodzaju konkursu. Pod hasłem „Spełniamy twoje marzenia" redakcja zwróciła się do czytelników z prośbą, by nadesłali listy, w których mowa będzie, o czym marzą; redakcja zobowiązuje się raz na kwartał przeprowadzić losowanie i tą drogą zrealizować jedno z marzeń. Dodać trzeba, że ogłaszając „konkurs" redakcja *„Sztandaru"* prosiła, by czytelnicy nad-

syłali marzenia w ramach realizmu ekonomicznego.

W styczniu odbyło się pierwsze losowanie. Jego wyniki obok. Czytelnicy marzą o: motocyklu, sukni balowej, leczeniu w sanatorium, pralce. Szczęśliwi, których marzenia spełnił *„Sztandar”* w pierwszym kwartale, marzyli o: aparacie fotograficznym, kolacji w eleganckiej warszawskiej knajpie, ciepłych butach na zimę.

Mój Boże, czy słowo b o g a c t w o nie brzmi w tym kontekście jak drwina? Proszę jednak pamiętać, że mówimy nie o ekonomii, stąd oskarżenie o propagandę na rzecz teorii krańcowej użyteczności jest bezpodstawne. Nie twierdzimy, że wartość pary ciepłych butów określana jest przez siłę zapotrzebowania. Twierdzimy jedynie — rzecz to ostatecznie banalna — że przy 10 stopniach mrozu dla człowieka źle obutego futrzane botki mogą być synonimem bogactwa.

*

Czy zafascynowanie bogactwem jest jednoznaczne z marzeniem o kapitalizmie? Rozumowanie takie musi być uwłaczające dla wszystkich, którym nieobca jest sprawa socjalizmu.

Przyznajmy jednak z drugiej strony, że aura skojarzeniowa słów „zafascynowanie bogactwem” jest niemiła i że odruchowo radzi byśmy te słowa umieścić gdzieś w pobliżu terminów „sobkostwo”, „mieszczaństwo”, „burżuazyjny”. Nie jest to przypadek. W gruncie rzeczy, gdy mówimy o sile magnetycznej bogactwa, mamy na myśli taką — świadomie lub nie — przyjętą hierarchię wartości, w której posiadanie dóbr materialnych umieszczone jest na poczesnym miejscu. Taka hierarchia wartości nie leży w tradycjach żadnego ruchu rewolucyjnego. Ruchy rewolucyjne — pomijając nawet naiwny egalitaryzm — z reguły występują przeciw przywilejom bogactwa i stąd mają to ostatnie zaś coś, o czym nie godzi się marzyć. W socjalistycznych wyobrażeniach o przyszłości powszechne bogactwo nie odgrywa jakiejś szczególnej roli. Są to przede wszystkim wyobrażenia o społeczeństwie sprawiedliwym, wolnym, o społeczeństwie, w którym ekonomika i stosunki między ludźmi zostaną zracjonalizowane, uwolnione od działania przypadku, od krzywdy i mitologii. Nic tedy dziwnego, że ludzie, związani z tradycjami myślenia i odczuwania rewolucyjnego, niechętnie spoglądają na zjawisko zafascynowania bogactwem, upatrując w tym coś obcego ich światu, coś mieszczańskiego.

Zważmy nadto, że — o paradoksie historii! — rzecz dzieje się w Polsce. Otóż w Polsce wzorce osobowe, typy idealne wyobrażeń, hierarchie wartości w minimalnym stopniu (w porównaniu np. do Niemiec czy Anglii) kształtowały się w atmosferze dominacji burżuazyjnej. Wspomniane dziedziny psychologii społecznej formowane były przede wszystkim pod wpływem mentalności szlacheckiej, z jej pogardą dla bogactwa jako wartości samoistnej. Wiadomo, że szlachcic bogaty nie imponował nikomu; nie posiadanie bogactwa, lecz trwonienie go mogło wywołać sympatię, a niekiedy nawet szacunek. Pogardzany przez szlachtę dusigrosz, wyśmiany przez Młodą Polskę łyk-ciułacz, wreszcie wykpiony przez Historię facet, który w 1943 r. w ciągu kilku tygodni z bogacza stawał się „muzułmaninem” — wszystkie te rzeczywiste i schematyczne postacie sprawiły, że stosunek do bogactwa jest w Polsce nadal raczej szlachecki niż mieszczański. Powiedzmy ściślej — trochę szlachecki, trochę wreszcie „cyganeryjny”.

(Z listu socjologa przebywającego jako stypendysta w Oksfordzie: „...w Polsce nawet mały sklepikarz ma w swej biednej przeszłości wspomnienia wojny, »gazetek«, szmuglu, powstania, szabru... a Anglicy, których znam, urodzili się w Oksfordzie i często przez całe życie nie zmienili mieszkania“.)

Nienawidzimy mieszczucha. Różni z różnych powodów. Jako ostatni Mohikanie rewolucyjnej wierności zasadom. Jako wykwintni wielbiciele taszyzmu i Ionesco. Jako zwykli śmiertelnicy, którym ostatnie dwa wieki zaszczepiły nieufność do stabilności historii własnego narodu.

*

Czy ci, którzy marzą o bogactwie, marzą tym samym o kapitalizmie? Wolno przypuszczać, że większość z nich nie wiąże swoich marzeń z żadnym konkretnym ustrojem. Mamy tu do czy-

nienia ze zjawiskiem, dla którego nie znajdujemy odpowiedników w przedwojennej Polsce. Wówczas sprzeciw wobec rzeczywistości nosił charakter moralny czy, szerzej rzecz biorąc, ideologiczny. Z protestu przeciw biedzie rodził się protest przeciw nieprawościom, z potępienia jednego ustroju rodziła się wizja innego. Marzenie o bogactwie w dzisiejszej Polsce jest inne. Nie rodzi się z niego ani bunt, ani pozytywna utopia. Jest to jedno z najbardziej bezpłodnych i „zmęczonych" marzeń w historii naszego narodu.

Wypadałoby więc przystąpić do zasadniczego potępienia. Zgnębić marzenie o bogactwie. Jako burżuazyjne, szlacheckie, lumpenproletariackie. Schłostać biczem satyry naród — oto marzenie każdego satyryka. Wiadomo bowiem, że krytyka wad narodowych zapewnia wielkość. A więc piszmy: Polacy są głupi, niekulturalni, niezdolni do twórczego wysiłku, ogień ich zapału starcza na bohaterską śmierć, nigdy na rozsądne życie. Wylejmy na głowy narodu Pacyfiki pogardy, przygwoździmy go Himalajami wyrafinowanej kultury...

N o r w i d:

...Zwierciadło pęknie,
Kandelabry się skrzywią na r e a l i z m,
I wymalowane papugi,
Na platformie, jak długi,
Z dzioba w dziób zawołają „S o c j a l i z m".
Dlatego: usiądę z kapeluszem
W ręku — a potem go postawię...
I wrócę milczącym faryzeuszem
— Po zabawie.

Asmodeusz

HISTORIA „ULISSESA" W KORESPONDENCJI JOYCE'A

Listy Joyce'a nie były pisane z myślą o publikacji i rzadko zawierają jakiś literacki komentarz do jego utworów. Pisarz „objaśniał" swoje utwory raczej w rozmowach bezpośrednich. Do ludzi bliskich mu pod tym względem należeli: jego brat, Stanisław Joyce — w czasie pobytu pisarza w Zurychu, w Paryżu zaś Sylvia Beach, grupa „Transition", Stuart Gilbert, Samuel Beckett, krytycy — Louis Gillet i Filip Souppault. W listach poruszał te sprawy tylko wtedy, gdy nie było możliwości skontaktowania się z daną osobą bezpośrednio. Cała ich energia była skierowana na przezwyciężanie technicznych trudności druku, o które ciągle się potykał. Pani Harriet Weaver, która stale przebywała w Anglii, stanowiła wyjątek. Odegrała ona zresztą w życiu Joyce'a rolę opatrznościową — jej niezachwianemu poparciu zawdzięcza on najpierw możliwość pracy, potem sukces. Toteż wybór z kilkuset listów, jakie wymienili w ciągu dwudziestu pięciu lat współpracy, stanowi pokaźną część wydanego w roku ubiegłym zbioru listów Joyce'a.

Z grubsza znane są perypetie wydawnicze Joyce'a. Sam wspomina o nich w liście do Johna Quinna z 10 czerwca 1917 r.: „Dziesięć lat życia pochłonęła korespondencja i procesy o moją książkę *Dublińczycy*. Została ona odrzucona przez 40 wydawców, trzy razy rozsypana i raz spalona. Kosztowało mnie to prawie 3 tysiące franków — na znaczki, opłaty stemplowe, przejazdy kolejowe i okrętowe, ponieważ w związku z tym musiałem utrzymywać korespondencję ze 110 pismami, 7 adwokatami, 3 towarzystwami, 40 wydawcami i kilkoma pisarzami. Wszyscy odmówili mi pomocy z wyjątkiem Ezry Pounda. W końcu zbiór wyszedł, słowo w słowo tak, jak go napisałem w 1905. Moja powieść [*Portret*...] była odrzucana przez każdego wydawcę w Londynie, któremu ją zaproponowałem — odrzucana (jak mnie poinformował Pound) z obraźliwymi komentarzami. Kiedy pewne pismo zdecydowało się ją drukować, nie można było znaleźć w całym Zjednoczonym Królestwie drukarza, który chciałby się tego podjąć. (...)

W tych dramatycznych perypetiach Joyce wykazał siłę swego charakteru czy swego uporu. Nas interesują jednak bardziej jego trudy warsztatowe,

iście benedyktyńska cierpliwość w realizowaniu zamierzonego celu artystycznego, w rezultacie czego powstał *Ulisses*. Kiedy Joyce'owi wreszcie udało się przenieść do Paryża, opowiedział Johnowi Quinnowi, że epizod *Kirke* musiał przepisywać dziewięć razy, a ponieważ praca nad *Ulissesem* pochłonęła mu siedem lat, odczuwa potrzebę odpoczynku „niekoniecznie w więzieniu". Jak wyglądał ten okres do momentu, kiedy z początkiem 1922 drukarz z Dijon zawiadomił go, że *Ulisses* wreszcie się ukazał? Historię druku *Ulissesa* i ostatecznego zwycięstwa Joyce'a nad orzeczeniem sędziego Woolbe w grudniu 1933 można prześledzić w najdrobniejszych szczegółach poprzez korespondencję z tego okresu. Joyce nigdy nie tracił wiary w siebie, ale często był zniechęcony, zirytowany lub dotknięty.

Tematem stale przewijającym się przez listy Joyce'a są ciągłe kłopoty z oczyma. W licznych wzmiankach na ten temat nie ma jednak śladu utyskiwań. „Dziesięć dni temu wróciłem z Zurychu i na szczęście operacja nr 11 (światowy rekord w konkurencji amatorów) została odroczona do jesieni." Tyle o skomplikowanej i bolesnej operacji oczu, z których każda pociągała za sobą okres niepewności i częściowej ślepoty. Jak się później okazało, przyniosły mu one więcej szkody niż pożytku. Trudno pojąć, jak ten pisarz, opętany słowem, potrafił na pół po ciemku pracować, robić korekty, zmieniać wyrazy i zdania, modyfikując lub zastępując pierwotne znaczenie innym, w upartym dążeniu znalezienia najbardziej właściwego wyrazu, ustalenia najbardziej właściwego skojarzenia. Jest to wyjątkowy wypadek samomęczeństwa.

Korespondencja jego była ogromna i Gilbert daje tylko małą jej cząstkę. Najdłuższe listy, do pani Harriet Weaver, zawierają bieżące komentarze jego batalii wydawniczych. Poza zdumiewającą aktywnością, jaką się w tej dziedzinie potrafił wykazać, są one pod względem intelektualnym bardzo ubogie. Współczesną literaturą nie interesował się niemal zupełnie. Wprawdzie sam się przyznawał: „zawsze utrzymywałem, że niewiele znam się na literaturze, jeszcze mniej na muzyce, nic na malarstwie, mniej niż nic na rzeźbie, wydaje mi się natomiast, że znam się trochę na śpiewie", niemniej jego oceny zaskakują oschłością a nawet lekceważeniem. O Prouście pisał w 1920: „Obserwuję tu różne zakulisowe zabiegi, aby przeciw niżej podpisanemu wygrywać niejakiego Marcela Prousta. Przeczytałem parę stron i nie mogę się w tym dopatrzeć żadnego szczególnego talentu, choć krytyk ze mnie kiepski". O D. H. Lawrence'ie i *Kochanku lady Chatterli's (sic!)* pisał w 1930: „Przeczytałem dwie pierwsze strony tego utworu, pisanego zwykłą, niechlujną angielszczyzną i będącego propagandą na rzecz czegoś, co poza ojczyzną D. H. Lawrence'a nie wymaga żadnej reklamy". Kiedy w 1927 wspomina o Picassie, to tylko po to, aby nawiązać do własnej osoby. „Moja pozycja zakrawa na farsę. Sądzę, że Picasso nie ma większego nazwiska niż ja, a jednak otrzymuje 20 lub 30 tysięcy franków za kilka godzin pracy. Ja nie jestem wart nawet pensa od linijki." Joyce potrafił być wielkim nienawistnikiem. Tak jak Dante, umieszczał wrogów osobistych w swych utworach często pod prawdziwymi nazwiskami i nie oszczędzał ich. Zraziwszy się do psychoanalizy, nazywa Junka, u którego się jakiś czas leczył, „szwajcarskim rzępołą", żerującym na głupocie naiwnych. Tu uraz był szczególnie bolesny. Bowiem po konsultacji z Jungiem, który określił styl Joyce'a jako typowo schizofreniczny, została cofnięta pomoc finansowa, jaką otrzymywał od Rockefellera i Cormicka.

Żyjąc wyłącznie dla swej sztuki, w świecie całkowicie zamkniętym, pędząc życie dosłownego tułacza, bez domu i stałego miejsca zamieszkania, miał poza rodziną jeden sentyment, jeden temat, jedną namiętność — Irlandię. W listach do krewnych ciągle domagał się szczegółowych informacji i nigdy uznanie, jakie potem zdobył, nie potrafiło zagłuszyć w nim żalu, że został odrzucony przez własną ojczyznę. W zamieszczonych listach sprawa ta znajdzie swoją dramatyczną pointę.

Joyce, mistrz słowa, który wskrzesił i równocześnie omal nie zamordował powieści angielskiej, nie przejdzie do historii literatury dzięki swym listom. Lektura ich jest jednak fascynująca dlatego, że stanowią jakby jego zaprzeczenie. Odsłaniają one scenę codziennych potyczek człowieka, który w stosunkach w ludźmi był tak chłodny i powściągliwy (wpływ jezuickiego wychowania), że nawet z najbliż-

zymi przyjaciółmi pozostawał na bardzo oficjalnej stopie.

Ale wróćmy do sprawy *Ulissesa*. W 915 r. pojawia się pierwsza wzmianka o *Ulissesie*, a w marcu 1917 „*Little Review*" w Nowym Jorku zaczyna druk w odcinkach. W tym okresie pani Harold McCormick, córka Johna Rockefellera, daje Joyce'owi tysiąc franków miesięcznie, co łącznie z sumą przesyłaną anonimowo przez Harriet Weaver stwarza mu podstawę egzystencji.

Do W. B. Yeatsa

Zurych

14 października 1916

Szanowny Panie! Ezra Pound zawiadomił mnie listownie, że był Pan łaskaw napisać o mnie list polecający, skutkiem czego otrzymam zaliczkę na honorarium (100 funtów). Zbyteczne byłoby mówić, jak te pieniądze są mi potrzebne w tej chwili i w moim położeniu, lecz — poza ich użytecznością — bardzo podnosi mnie to na duchu jako znak uznania. Jestem Panu niezmiernie wdzięczny za Pańską przyjazną i cenną pomoc. Mam nadzieję, że w końcu sprawy zaczną wchodzić na lepsze tory, bo prawdę mówiąc to bardzo męczące czekać i liczyć na coś przez tyle lat. Zdaje się, że moja książka rzeczywiście ukaże się tej jesieni w Nowym Jorku i Londynie. Posyłam maszynopis sztuki *Exiles* (która została już odrzucona w Zurychu, Bernie, Turynie i przez „Stage Society" w Londynie) Poundowi, który mówi, że pan Knoblauch [Edward Knoblock] ją przeczyta. Poza tym piszę książkę *Ulisses*, która jednak przed upływem kilku lat nie ukaże się w druku. Być może powieść i sztuka zwrócą uwagę moich sześciu czy siedmiu czytelników (7 egzemplarzy *Dubliniczyków* zostało sprzedanych w okresie ostatnich sześciu miesięcy), zanim ją ukończę. Pound mówi o zaproponowaniu sztuki pewnemu nowemu pismu, „*Seven Arts*", w wypadku, gdyby nie została przyjęta przez „*Drama*" (Chicago), gdzie zdaje się jest w czytaniu. (...)

Mam nadzieję, że Pańskie interesy układają się pomyślnie i że jest Pan zdrów. Przebywam od tylu lat poza Anglią, że wiem bardzo mało lub wcale o tym, co tam jest wydawane. Jakiś czas przed wyjazdem z Triestu widziałem w księgarni włoską wersję *Countess Cathleen*, muszę jednak powiedzieć, że te kilka ustępów, które przeczytałem, nie podobały mi się. Jest, jak sądzę, wielką szkodą, że nie opublikowano wersji mego przyjaciela, Vidacovicha. Oddaje on znakomicie wiele partii (szczególnie długą *Impetous Heart*). Nie wiem, gdzie on jest teraz (myślę, że w Rzymie) ani co się stało z tłumaczeniem Synge'a *Riders to the Sea*, które wspólnie robiliśmy. Czytałem je pewnego wieczoru pani Sainari, bardzo oryginalnej aktorce, i jej mąż zabrał *copione*, aby je jeszcze raz przeczytać. Vidacovich próbował również swoich sił razem ze mną, tłumacząc moje opowiadanie *Ivy Day in the Room* dla *Nuova Antologia*, ale ta próba całkowicie się nie udała. (...)

Do Ezry Pounda

Zurych

9 kwietnia 1917

Szanowny Panie! Bardzo dziękuję za list, który właśnie otrzymałem. Na skutek zwłoki i faktu, że nie mam nic gotowego, posyłam Panu stosownie do życzenia załączoną notkę. W grudniu zdaje się posłałem trzy wiersze do „*Poetry*" (Chicago) przez mego agenta, lecz nie mam o nich żadnej wieści. Jeżeli nie zostały przyjęte i nie będą drukowane, może zechciałby Pan wziąć je w zamian? Jeśli idzie o opowiadanie, nie mam nic. Jak panu mówiłem, mam pewne szkice prozą, lecz są one zamknięte w moim biurku w Trieście. Co do fragmentów z *Ulissesa*, jedyna rzecz, jaką mógłbym Panu posłać, to rozdział hamletowski lub jego część — który jednak straciłby na cięciach. Może mógłbym zrobić coś innego, po prostu jakiś przekład lub przegląd? Niech Pan będzie łaskaw powiedzieć. Chętnie zrobię co mogę, chociaż jestem pewny, że z właściwą sobie uprzejmością przecenia Pan wartość mego podpisu jako „przynęty". Myślałem cały dzień, co mógłbym zrobić lub napisać. Być może jest coś takiego, tylko nie przychodzi mi na myśl. Niestety, mam bardzo mało wyobraźni. Jestem również bardzo kiepskim krytykiem. Na przykład; niedawno ktoś dał mi do czytania dwutomową powieść Josepha Vance'a. Czytałem ją jakiś czas w wolnych chwilach, zanim zauważyłem, że

zamiast pierwszego tomu czytam drugi. I o ile jestem złym czytelnikiem, jestem najbardziej męczącym pisarzem — przynajmniej dla siebie samego. Wyczerpuje mnie wszystko jeszcze przed skończeniem. Jestem ciekaw, czy spodoba się Panu książka, którą piszę. Pracuję nad nią, jakby powiedział Arystoteles, w każdej partii innymi środkami. Zabawne, że mimo choroby piszę do późna. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Zurych

18 maja 1918

Szanowna Pani! Serdecznie dziękuję Pani za list. Co się tyczy planu druku mojej powieści *Ulisses* w wydawnictwie prywatnym i zaanonsowania jej jako dodatku, będę rad, jeśli dojdzie to do skutku. Otrzymałem kartę od pana Courtney, w której donosi, że jeżeli odbitka powieści zostanie mu przesłana na adres *„Daily Telegraph"*, postara się umieścić o niej wzmiankę, dodaje jednak, że dział literacki tego pisma został bardzo zmniejszony. Żałuję, że uważa Pani propozycje panów Cres, wydawania Pani pisma w Paryżu, za niemożliwą do przyjęcia. Obawiam się, że straciła Pani już wiele pieniędzy na moją przeklętą książkę, toteż proponuję scedowanie praw autorskich na Panią. (...) Jest mało prawdopodobne, aby pan Richards wydał książkę. Dziękuję Pani za przekazanie mi łaskawej propozycji mego wydawcy w New Yorku. Czy zechciałaby mu Pani napisać, że z wielu względów nie mógłbym zobowiązać się do dostarczenia mu całego maszynopisu *Ulissesa* w ciągu tej jesieni? Jeżeli *„Little Review"* będzie zamieszczać odcinki regularnie, mógłby wydrukować w tanim wydaniu *Telemachię*, to jest trzy pierwsze epizody pod tytułem — *Ulisses I*. Podsuwam tę myśl na wypadek, gdyby zechciał nie dopuścić do tego, aby tych kilka osób, które mnie czytają, nie zapomniało o moim istnieniu. Druga część, *Odyseja*, zawiera jedenaście epizodów. Trzecia, *Nostos* — trzy. Wszystkiego razem — siedemnaście epizodów, z których, włączając w to część będącą obecnie w przepisywaniu *(Hades)*, dostarczyłem sześć. Trudno powiedzieć, jaka część książki jest naprawdę napisana. Kilka innych epizodów musiałem szkicować po raz drugi, ale to nic nie znaczy, bo, chociaż trzeci epizod *Telemachii* od dawna był gotów w drugim wariancie, straciłem około 200 godzin, zanim nadałem mu kształt ostateczny. Obawiam się, że mam bardzo mało wyobraźni. Ale nie chcę Pani nudzić tą sprawą. Jeżeli wszystko pójdzie dobrze, książkę powinienem ukończyć latem 1919. Jeżeli złożona zostanie przedtem, będzie mogła ukazać się zaraz. Nie bardzo zrozumiałem z ostatniego listu pana Pounda, czy posyła mój maszynopis do New Yorku, czy nie, jednakże następny epizod posyłam również przez niego. (...)

Czuję się w obowiązku dodać na zakończenie, że jeżeli Pani chce drukować jakąkolwiek inną powieść w odcinku zamiast *Ulissesa*, proszę nie brać pod uwagę żadnych ewentualnych pretensji z mojej strony. Propozycję, jaką wysuwam w tym liście, uczyniłem jedynie po to, aby dać Pani możność postąpienia tak, jak uzna Pani za stosowne. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Zurych

29 lipca 1918

Szanowna Pani! Po dziewięciu tygodniach choroby jestem wreszcie zdolny znowu do czytania i pisania. Przykro mi, że inne epizody *Ulissesa* musiały ulec zwłoce. Kilka dni temu wysłałem szósty epizod, *Hades*, do pana Pounda, z kopią dla Pani, i w niedługim czasie wysyłam siódmy, *Eolus*. Otrzymałem również *The Voyage Out* pani Woolf i zacznę ją czytać. Proszę przekazać jej moje dzięki za zainteresowanie, jakie okazała w sprawie druku mojej książki. Jeżeli jest Pani w korespondencji z moim amerykańskim wydawcą, będę mocno zobowiązany, jeżeli zechce mu Pani powiedzieć, że zgadzam się na wydrukowanie *Chamber Music*, mimo wydania bostońskiego, z zaznaczeniem, że upoważniam wydawnictwo.(...) Chciałbym, aby wiedział, że czwarty epizod *Ulissesa*, w takiej postaci, w jakiej został wydrukowany w lipcowym numerze *„Little Review"*, nie zawiera pełnego tekstu i że brakujące akapity muszą być przywró-

cone, a zmienione słowa wprowadzone na nowo w każdym wydrukowanym egzemplarzu. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Zurych

20 lipca 1919

Szanowna Pani! Pisze Pani, że ostatni epizod, jaki Pani otrzymała *(Syreny)*, wydaje się zdaniem Pani zdradzać osłabienie czy pewnego rodzaju rozwlekłość. Po otrzymaniu Pani listu przeczytałem ten rozdział ponownie kilka razy. Napisanie go zabrało mi pięć miesięcy i zawsze, kiedy kończę epizod, umysł mój zapada w stan pustej apatii, z której, wydaje mi się, ani ja, ani moja przeklęta książka nigdy się nie wynurzą. Ezra Pound w liście pisanym w pośpiechu wyraża dezaprobatę, sądzę jednak, że ta dezaprobata nie ma uzasadnionych podstaw i wynika głównie z różnych zainteresowań jego bujnego i godnego podziwu życia artystycznego. Pan Brock również pisał do mnie, prosząc o wyjaśnienie mu metody (czy metod) szaleństwa, ale te metody są tak różnorodne, zmieniające się z godziny na godzinę, od jednego organu ciała do drugiego, z epizodu na epizod, że mimo całego szacunku dla jego krytycznej cierpliwości nie ważyłem się odpowiadać... Jeżeli *Syreny* nie znalazły uznania, nie mogę się spodziewać, aby *Cyklop* czy dalsze epizody z *Kirke* zostały dobrze przyjęte, ponadto jest dla mnie rzeczą niemożliwą pisać je szybko. Potrzebne elementy mogą się zlać razem dopiero po dłuższym czasie. Przyznaję, że moja książka jest nużąca, lecz jest to jedyna rzecz, jaką mogę obecnie pisać. (...)

(Styl poszczególnych epizodów zmienia się, jakby były pisane przez osiemnaście innych osób. Trudno powiedzieć, który jest jego własny. To samo w listach. Zdolność pisarza dostosowania ich tonu do osoby, która jest adresatką listu, jest uderzająca. Wiele z nich to majstersztyki epistolarnej psychologii. Serdeczne, potoczne listy do przyjaciela, Franka Budgena, i informacyjne, kapryśne, z lekka ugrzecznione listy do Miss Weaver stanowią, zabawny kontrast.)

Do Franka Budgen

Triest

3 stycznia 1920

Mój Drogi! Mam nadzieję, że miewa się Pan dobrze i że udało się Panu sprzedać coś w Bazylei. Pańskie obrazy przyszły bez szwanku i już wiszą. Maszyna została uszkodzona, książki całe, całkowity koszt około 600 franków. Sytuacja tutaj wysoce nieprzyjemna. Żadnego mieszkania czy chociaż śladu mieszkania. Dotąd odmawiałem lekcji, ale znowu wziąłem posadę w szkole — tym razem handlu zagranicznego — godzina dziennie. Przez sześć tygodni po przyjeździe nie czytałem, nie pisałem, nie mówiłem, ponieważ jednak nie mogło tak trwać wiecznie, zacząłem *Nauzykaę* i napisałem trochę mniej niż połowę. Może uda mi się skończyć ją na 2 lutego. (...) Gotujemy sobie teraz sami. Do wczoraj musiałem płacić 35 lirów dziennie memu szwagrowi. Teraz płacę mu połowę czynszu, gazu, węgla i pitrasimy u siebie. Na Boga! Poza tym potępieńcza nuda. Ani żywej duszy, aby porozmawiać o Bloomie. Pożyczyłem dwa rozdziały jednej czy dwu osobom, lecz one rozumieją z tego nie więcej niż parlamentarna część mego zadka. Mój brat kapuje coś niecoś, ale uważa to za żart, poza tym był cztery lata internowany, ma diablo dużo roboty i lubi wesołe, eleganckie życie w swojej paczce. (...) Może w przyszłym miesiącu? Mam nadzieję, że *Nauzykaa* będzie skończona. Pozostawienie książki teraz byłoby szaleństwem... *Nauzykaa* jest pisana sentymentalnym, zakalcowo-marmeladowo-kalesonowatym *(alto là)* stylem z efektami kadzidła, kultem Marii Panny, masturbacji, duszonych muszelek, malarskiej palety, dziecinnego gaworzenia, omówień itd, itd. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Triest

6 stycznia 1920

Szanowna Pani! Nie znalazłem jeszcze mieszkania i nie mam tyle spokoju i swobody, ile bym chciał. Pracuję nad epizodem *Nauzykai*. To, że Pani uważa mnie za pisarza, jest dla mnie bardzo pocieszające, ponieważ za każdym razem, kiedy biorę pióro do ręki,

muszę przekonywać siebie (i innych) o tym fakcie. Spodziewam się jednak, że ukończę ten epizod w ciągu stycznia...

Ponawiam moje najlepsze życzenia dla Pani na rok 1920 i mam nadzieję, że napiszę moją książkę w ciągu roku.

Do Carlo Linati

Paryż

21 września 1920

Szanowny Panie! Idąc za radą pana Dessy, myślę — w obliczu ogromnego rozmiaru i więcej niż ogromnej złożoności mojej po trzykroć przeklętej powieści — że będzie lepiej, jeżeli poślę Panu coś w rodzaju streszczenia — klucza-szkieletu-planu (wyłącznie do Pańskiego użytku). Może moja idea wyda się Panu jaśniejsza, kiedy otrzyma Pan tekst. W przeciwnym wypadku niech Pan napisze do Rodkera, aby przysłał Panu inne odbitki. Podaję tylko hasła mego planu, ale myślę, że go Pan zrozumie mimo to. Jest to epos o dwu rasach (Żyd — Irlandczyk), równocześnie zaś cykl ludzkiego ciała, jak również mała historia dnia (życie). Postać Ulissesa zawsze mnie fascynowała — od moich chłopięcych lat. Niech Pan sobie wyobrazi, że piętnaście lat temu zacząłem pisać to jako nowelkę do *Dublińczyków!* Od siedmiu lat pracuję nad tą książką — niech będzie przeklęta! Jest to również rodzaj encyklopedii. Miałem zamiar przetransponować mit *sub specie temporis nostri*. Każda przygoda (to jest każda godzina, każdy organ, każda sztuka, włączone i uwzględnione w strukturalnym planie całości) powinna nie tylko warunkować, ale nawet stwarzać własną technikę. Każda przygoda jest niejako jedną postacią, chociaż sama składa się z postaci — jak Akwinas opowiada o anielskich gospodarzach. Żaden angielski drukarz nie chciał wydrukować z tego ani słowa. W Ameryce pismo (które publikowało *Ulissesa)* było konfiskowane cztery razy. Teraz, jak mnie dochodzą słuchy, przygotowuje się wielki ruch przeciw publikacji, z inicjatywy purytan, angielskich imperialistów, irlandzkich republikanów, katolików — co za sprzysiężenie! Na Boga, powinienem otrzymać nagrodę Nobla za działalność pokojową!...

(Carlo Linati był tłumaczem na włoski sztuki Joyce'a *Exiles.)*

Do Franka Budgena

Paryż

10 października

Mój Drogi! Przez dwa tygodnie groził mi każdej chwili atak moich ocznych dolegliwości, skutkiem zimna i wilgoci w hotelu, toteż wynajęliśmy to mieszkanie na sześć miesięcy. Ma ono około stu elektrycznych lamp, piecyk gazowy, lecz niech mnie diabli, jeżeli wiem, skąd wezmę, by za nie zapłacić. Szukam lekcji. Jednak mieszkamy i jeżeli zdarzy mi się jakiś grubszy kawałek forsy, może zechciałby Pan przyjechać na kilkudniowy pobyt? Oczywiście, gdyby to Panu nie odpowiadało, proszę powiedzieć od razu. Mógłbym Pana urządzić tutaj i mielibyśmy parę dni „odpoczynku" po naszych trudach. Czy nie uważa Pan, że ta szerokość geograficzna (Londyn musi być jeszcze gorszy) jest straszna do życia? Gdyby brać pod uwagę tylko ludzkie wygody, to byłoby piekło. Dziękuję za pisma. Teraz chciałbym Pana prosić o pewną przysługę i to prędko. Wirujący ruch w *Kirke* odbywa się na refrenie *My Girl's a Yorkshire* etc., ale, aby ujednolicić akcję, poprzednie *pas seul* z S. D., które zamierzam zrównoważyć na gramofonie z pomieszczenia naprzeciw, musi być na fali tej samej piosenki, granej na pianoli pani Cohen. Załączam 10 franków. Niech Pan będzie tak dobry i zwróci się do jakiegoś sprzedawcy (proszę spróbować) aryjek dla music-hallów. Piosenka ta była popularna między 1904 i 1908. Potrzebuję słów i muzyki. Mam tutaj pianino i telefon. Spodziewam się skończyć *Kirke* przed Bożym Narodzeniem. Ale, ale, czy to nie nadzwyczajne, że wszedłem do miasta goły, bosy, a kończę na luksusowym mieszkaniu? Jednak męczy mnie to. G. jest zajęty procesem — żadnego honorarium, jak dotąd, ale to jest doświadczenie i mógłby zrobić karierę, gdybyśmy wytrwali. Jestem w gorzkim nastroju z powodu Triestu i innych rzeczy. Początkowo nie myślałem o wymordowaniu zalotników, jak u Ulissesa. Teraz widzę, że może to być tam również. Mam zamiar ostatnie

słowo pozostawić Molly Bloom, ostatni epizod ma być napisany jej myślami i zmęczyć zasypiającego Poldy. *Eumeus*, wiesz, tak że wystarczy tylko pomyśleć o Itace w sposób przeze mnie poddany. (...)

Co u Pana? Co Pan porabia? Mam nadzieję, że dokonał Pan więcej niż ja, partacząc i klecąc nieszczęsną, starą *Kirke* od czerwca. Sprawa *Nauzykai* przypada w następny poniedziałek. Czy ciągle jeszcze mieszka Pan u Sargenta? Teraz, kiedy mam własne mieszkanie, niewiele czasu spędzam w autobusach. W gruncie rzeczy rzadko kiedy wychodzę z domu.

Uwaga na temat *Ulissesa* (Bloom). On marzy o Itace *(Oi want teh gow beck teh the Mawl Enn Rowd, s'elp me!)*, kiedy zaś wraca do niej, doznaje przygnębienia. Wspominam to, ponieważ Pan w czasie swej nieobecności w Anglii odzwyczaił się od ludzkiej atmosfery, ja zaś od atmosferycznych warunków tych stron.

Czy może Pan powiedzieć biednemu, ciężko pracującemu człowiekowi, gdzie się znajduje idealny klimat do zamieszkania przez idealnych ziemian?...

Do Harriet Shaw Weaver

Paryż

24 czerwca 1921

Szanowna Pani! Z legend na mój temat można by zrobić piękną kolekcję. Oto niektóre z nich. Moja rodzina w Dublinie uważa, że wzbogaciłem się w Szwajcarii w czasie wojny pracą szpiegowską na rzecz jednego lub obu kombatantów. Triesteńczycy około dwudziestu minut każdego dnia oglądając mnie wynurzającego się z domu mego krewnego, który zawalony jest moimi meblami, i zdążającego do tego samego punktu i z powrotem (pisałem *Nauzykaę* i *Woły na słońcu* w strasznej atmosferze), rozpuścili pogłoskę, obecnie najsolenniej utrzymywaną, że jestem ofiarą kokainy. W Dublinie panowało ogólne przekonanie (zanim prospekty *Ulissesa* nie położyły temu kresu), że nie jestem już zdolny do pisania, że się załamałem i jestem umierający w Nowym Jorku. Pewien człowiek z Liverpoolu opowiadał mi, że podobno posiadam w Szwajcarii kilka kinoteatrów. W Ameryce pojawiły się dwie wersje: jedna, że jestem surową mieszaniną Dalaj Lamy i Rabindranatha Tagore. Ezra Pound opisuje mnie jako twardego reprezentanta Aberdeen. Pan Lewis [Percy Wyndham Lewis] mówił, że mu opowiadano o mnie jako o zwariowanym facecie, który zawsze nosi cztery zegarki i jeżeli się odzywa, to tylko po to, aby zapytać sąsiada, która godzina. Pan Yeats, zdaje się, opisał mnie panu Poundowi jako rodzaj Dicka Swivellera. Nie wiem, co myślą liczni (i zbyteczni) ludzie, którym tu zostałem przedstawiony. Mój zwyczaj zwracania się do ludzi, których dopiero co poznałem, przez *monsieur* zyskał mi reputację *tout petit bourgeois*, podczas gdy inni uważają to, co było z mojej strony pomyślane jako grzeczność, za obraźliwe.... Jedna kobieta tutaj rozpowiedziała, że jestem niezwykle leniwy i nigdy nie zrobię ani nie skończę nic. (Obliczam, że musiałem stracić prawie 20.000 godzin pisząc *Ulissesa*). Niektórzy ludzie w Zurychu są przekonani, że stopniowo popadam w szaleństwo, i obecnie usiłują skłonić mnie, abym udał się do sanatorium, gdzie niejaki dr Jung (szwajcarski rzępoła, którego nie należy mylić z wiedeńskim rzępołą, dr. Freudem) zabawia się na koszt (w każdym tego słowa znaczeniu) pań i panów, którzy mają zajączki w głowie.

Jeżeli wspominam o tych wszystkich poglądach, to nie po to, aby mówić o sobie, lecz by pokazać, jak są sprzeczne. Natomiast prawdziwe jest prawdopodobnie to, że jestem zupełnie pospolitą osobą, nie zasługującą na tyle pomysłowego malowidła. Istnieje ponadto opinia, że jestem typem pozerskim i obłudnym, podobnie jak Ulisses, „jałowym jezuitą", samolubnym i cynicznym. Przypuszczam, że jest w tym źdźbło prawdy, ale w żadnym wypadku nie jestem to cały „ja" (tak jak nie był tym Ulisses) i mam zwyczaj powoływania się na te przytoczone właściwości, aby zabezpieczyć moje biedne twory. (...)

Ten list przypomina mi o wstępie, który napisał George Bernard Shaw. Zdaje się, nie jest on odpowiedzią na Pani list, mimo wszystko. Miała już Pani próbkę mojej intensywnej głupoty. A oto przykład mojej próżności. Od kilku lat nie czytam utworów literackich. Moja głowa jest pełna kamyków i śmieci, złamanych zapałek i kawałków szkiełek zbieranych

„przeważnie wszędzie". Zadanie techniczne, jakie sobie postawiłem, napisania książki z osiemnastu różnych punktów widzenia, wieloma stylami, wszystko to widocznie nie znane i nie odkryte przez moich kolegów po fachu, oraz istota mitu, jaki wybrałem — to dosyć, aby zaciążyć na równowadze umysłowej każdego. Chcę skończyć książkę i próbuję ostatecznie uporządkować swoje zagmatwane sprawy finansowe, tak czy inaczej (ktoś tutaj powiedział o mnie: „Uważa się go za poetę. Tymczasem on, zdaje się, interesuje się tylko materacami"). I rzeczywiście tak jest. Potem pragnę dobrego, długiego odpoczynku, aby zupełnie zapomnieć o Ulissesie. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Paryż

7 sierpnia

Szanowna Pani! Miałem pięć tygodni rozkosznych wakacji od bólu oczu, był to najdziwniejszy, lecz nie najgorszy atak, ponieważ zamiast nękać mnie przez trzy tygodnie, załatwił wszystko w trzy godziny. Ludzie, którzy uparcie uważali mnie za młodego człowieka jedną nogą w grobie, byliby zbudowani, widząc mnie tarzającego się po dywanie. Dobrym znakiem było, że atak trwał krócej w stadium powrotu do zdrowia. Radzono mi pojechać do Aix-les-Bains, ale zamiast tego jestem w Itace. Piszę, przeglądam i poprawiam przy pomocy jednego oka lub dwóch około dwunastu godzin na dobę i można powiedzieć, że zatrzymuję się tylko, aby zrobić pięciominutową przerwę, kiedy już nic nie widzę. Mój mózg wiruje potem, ale to jest nic w porównaniu z wirowaniem mózgów moich czytelników. Jeszcze całkiem nie przyszedłem do siebie i robię najgorszą rzecz, jaka jest możliwa, ale nie mam na to rady. Jest to szalone również dlatego, że książka prawdopodobnie nie opłaci daniny takiego trudu. (...)

Chciałem zrobić sobie gdzieś dwudziestoczterogodzinny urlop, ale zdecydowałem się tego nie czynić. Jeżeli położę się w jakimś ustronnym zakątku, będę tak zmęczony, że nigdy nie będę miał dość energii, aby podnieść się znowu. Mam dużą część *Itaki*, ale musi być ona jeszcze uzupełniona, skontrolowana i przede wszystkim przestawiona zgodnie z planem. Napisałem również pierwsze zdanie *Penelopy*, lecz ponieważ zawiera ono 2500 słów, jest to większy wyczyn, niżby się zdawało. Epizod składa się z ośmiu lub dziewięciu zdań, jednakowo długich na półtorej stopy, i kończy się monosylabą. Bloom i wszyscy Bloomowie już wkrótce będą martwi, dzięki Bogu. Każdy mówi, że powinien już dawno umrzeć. (...)

Do Harriet Shaw Weaver

Paryż

6 listopada

Szanowna Pani! Od ukończenia *Ulissesa* czuję się coraz bardziej zmęczony, muszę się jednak trzymać, póki wszystkie korekty nie zostaną przejrzane. Niezwykle irytują mnie te wszystkie błędy drukarskie. Pracując tak wśród stosu notatek na stole w hotelu, nie mogę porządnie robić tej mechanicznej części moim przeklętym półtora okiem. Czy te błędy będą się powtarzały i w następnych wydaniach? Mam nadzieję, że nie. Jestem rad, że pierwsze odbitki, które posłałem, nie zginęły. (...) Posłałem Pani wczoraj nowy plik. Niech Pani z łaski swojej przeczyta je możliwie szybko i odeśle z powrotem, gdyż czasem potrzebuję ich do odnośników. Myślę, że efekt książki byłby dla Pani zepsuty, gdyby Pani przeczytała *Itakę* (w maszynopisie) lub *Penelopę* (w pierwszych odbitkach) teraz, zanim Pani przejdzie przez resztę doświadczeń.

...Pokazano mi artykuł pana Clive Bell w *„New Republic"*. Pisarz, którego spotkałem tutaj raz czy dwa, w artykule na temat modernizmu w sztuce usprawiedliwia się, że w całej rozciągłości nie dyskutuje utworu pana Joyce'a, z tej racji, że jego (pana Joyce'a) talenty są, niestety, zbyt mierne, aby usprawiedliwiać bardziej szczegółową krytykę. Słyszałem również, że nagromadziło się ostatnio sporo wrogości przeciw książce wśród angielskich i irlandzkich pisarzy (pan George Russell podobno miał powiedzieć, że nie zawiera ona ani jednego zdania zasługującego na czytanie), ale sądząc z tego, co wiem o tym typie mentalności, opinie ich będą się zmieniały wielokrotnie, zanim się ustalą.

życzyłbym sobie, aby zostały wypuszczone ważkie tomy, by zobaczyć, jak poszczególne talenty się zachowują. W każdym razie ja nie będę wśród nich.

Jestem bardzo wdzięczny za Pani nieprzerwaną lojalność dla mojej kłopotliwej osoby i nie mającego końca utworu, który wreszcie ma być ofiarowany złudnemu światu.

Do Harriet Shaw Weaver

Paryż

8 lutego 1922

Szanowna Pani! Serdecznie dziękuję za miły telegram. Dwa egzemplarze *Ulissesa* dotarły do Paryża 2 lutego, a dwa dalsze 5 lutego. Jeden egzemplarz jest na wystawie, pozostałe trzy rozebrali abonenci, którzy rozjechali się w różne strony świata. Od chwili ogłoszenia, że książka wyszła, księgarnia jest w stanie oblężenia — kupujący nachodzą ją po dwa lub trzy razy dziennie i ani jednego egzemplarza. Po wielu zabiegach telefonicznych i telegraficznych zdaje się, że 7 egzemplarzy nadejdzie dzisiaj, a 30 jutro. Bardziej drażniące zakończenie historii książki trudno sobie wyobrazić!...

Do pani Williamowej Murray

Nicea

23 października 1922

Droga Ciotko Józefino! Na kilka dni przed opuszczeniem Paryża otrzymałem Twój list, w którym, zdaje się, bardzo się na mnie gniewasz. Fakty wyglądają następująco: *Ulisses* został opublikowany 2 lutego. Kiedy wydanie się rozeszło, Nora wyraziła życzenie odwiedzenia matki w Irlandii. Robiłem, co mogłem, aby jej to wybić z głowy, ale jej tutejsi i irlandzcy przyjaciele powiedzieli, że nie ma nic prostszego. W końcu, ponieważ mój ojciec również pragnął zobaczyć dzieci, pozwoliłem im jechać, zobowiązując ich jednak, aby zatrzymali się przez jakiś tydzień w Londynie i zachowali ostrożność. Przy pomocy ekspresów i telegramów udało mi się zatrzymać ich przez dziesięć dni w Londynie. Potem nagle wyjechali do Irlandii. Zatrzymali się na noc w Dublinie i Lucia milutko podsunęła myśl, aby odwiedzić mego ojca, którego adres pamiętała. Tak też zrobili i udali się do Galway. W Galway na ulicy ludzie następowali memu synowi na pięty i, jak mi potem opowiadał, myśl, że Zulusi — jak ich nazywał — mogliby go wyciągnąć z łóżka i zabić, długo nie dawała mu zasnąć. Pijany oficer walił się na niego, blokując przejście i pytał: „Jak to smakuje być synem dżentelmena?". W tym czasie ja w Paryżu, w stanie ostatecznego wyczerpania ośmioletnią, nieustanną pracą, po prostu szalałem. Nie potrzebuję mówić, że stało się, czego się obawiałem, i następną rzeczą był telegram z Londynu, że chcą wracać do Paryża. Dom towarowy położony naprzeciw ich mieszkania w Galway został opanowany przez buntowników, oddziały porządkowe wtargnęły do ich sypialni i umieściły karabin maszynowy na oknie. Musieli przebyć biegiem drogę do stacji i schronić się w pociągu, gdzie leżeli (w tym dwie kobiety) plackiem na ziemi pośród strzelaniny, która trwała przez godzinę z prawej i lewej strony, między obstawą pociągu i krzakami wzdłuż toru. Przez Dublin prześliznęli się z nastaniem zmroku i tak wrócili z powrotem do Paryża. Zaraz potem wysłałem Lucię do Normandii, a potem Giorgia do austriackiego Tyrolu. Po czym sam się załamałem nękany wściekłym atakiem bólu oka, który skończył się zaledwie parę tygodni temu — lecz to widocznie Ciebie nie interesuje. (...)

Drugim powodem Twojego gniewu jest, jak widać, moja książka. I w tej sprawie jestem równie niewinny, jak w poprzedniej. Ofiarowałem Ci ją siedem miesięcy temu, nigdy mi jednak nie napisałaś nic o niej z wyjątkiem paru słów potwierdzających odbiór i jednej aluzji w Twoim ostatnim liście. Obecnie cena rynkowa książki w Londynie wynosi 40 funtów, egzemplarze podpisane są warte więcej. Wspominam o tym, ponieważ Alicja [córka pani Murray] mówiła mi, że ją pożyczyłaś (czy podarowałaś?), a ludzie w Dublinie mają zwyczaj niezwracania książek. Za parę lat egzemplarze pierwszej edycji będą prawdopodobnie warte po 100 funtów od sztuki, tak twierdzą znawcy książek, stąd ta uwaga. To oczywiście nie ma

żadnego związku z treścią książki, której zdaje się nie czytałaś. Jednak posłałem ją, tak jak posyłałem wszystkie moje inne książki, na Twoją własną prośbę, wyrażoną w liście jakiś rok temu. Jest pewna różnica między upominkiem w postaci funta siekanki a ofiarowaniem takiej książki, jak *Ulisses*. Możesz potwierdzić odbiór funta *chops* zwykłym dziękczynnym skinieniem głowy, mając przypuszczalnie usta zajęte taką ilością *chops*, jaka się tam jest w stanie zmieścić, nie możesz jednak zrobić tego samego z dużą książką, z tej choćby racji, że się nie zmieści w ustach. (...)

Drugie wydanie *Ulissesa* ukazało się 12 października. Cały nakład 2000 egzemplarzy po 2 funty 20 sztuka wyprzedane w cztery dni.

ab

NOWA PROZA NIEMIECKA

Wśród książek niemieckich, jakie pojawiły się w ciągu ostatnich miesięcy, znaleźć można utwór piękny i głęboki: powieść Alfreda Anderscha *Sansibar oder der letzte Grund* (Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1957, str. 212). Książka ta tłumaczona jest obecnie na sześć czy siedem języków.

Andersch urodził się w roku 1914, mając lat osiemnaście wstąpił do Komunistycznej Partii Niemiec, był więziony w obozie koncentracyjnym w Dachau, w roku 1944 zdezerterował we Włoszech z armii niemieckiej i znalazł się w amerykańskim obozie jeńców wojennych. Począwszy od roku 1946 Andersch odgrywa dość istotną rolę w życiu literackim Niemiec Zachodnich: zakłada i redaguje czasopismo „*Der Ruf*", jest jednym z twórców „Grupy 47", jednoczącej bodajże najlepszych pisarzy niemieckich średniego i młodszego pokolenia, kieruje od kilku lat programem literackim radiostacji w Stuttgarcie i wreszcie redagował świetny kwartalnik, „*Texte und Zeichen*", zlikwidowany w ubiegłym miesiącu z braku funduszów.

W porównaniu z owocną działalnością redakcyjną i organizatorską Anderscha jego dotychczasowy dorobek autorski jest raczej skromny i sprowadza się — pomijając artykuły i słuchowiska radiowe — do wstrząsającej książeczki *Kirschen der Freiheit* (przeżycia antyfaszystów niemieckich w armii hitlerowskiej) i poetyckiego opowiadania *Piazza San Gaetano*. Dopiero wydana ostatnio powieść ujawniła możliwości twórcze Anderscha i postawiła go — nie mam co do tego wątpliwości — w rzędzie najwybitniejszych współczesnych prozaików niemieckich.

Akcja utworu toczy się na jesieni 1937 roku w niemieckim miasteczku Rerik nad Morzem Bałtyckim. Jednakże *Sansibar* bynajmniej nie jest jeszcze jednym obrachunkiem z niedawną przeszłością — nie jest ani literackim aktem oskarżenia hitleryzmu, ani powieścią o antyfaszystowskim podziemiu, ani nawet obrazem życia w czasach „Trzeciej Rzeszy".

Hitlerowcy w powieści nie występują — domyślamy się ich w groźnym tłumie, stanowiącym jakby tło akcji. Ani razu autor nie posługuje się pojęciami takimi, jak „faszyści", „naziści", „hitlerowcy" itd., korzysta natomiast uporczywie z najogólniejszego określenia: „*Die Anderen*". Nie pozbawia to książki wyraźnego ostrza antyhitlerowskiego — podobnie jak nad Rerikiem unosi się nieustannie atmosfera tyranii, tak i cała powieść przeniknięta jest głęboką nienawiścią do faszyzmu. Lecz nie o to chodzi autorowi — Andersch mierzy dalej i wyżej.

Panowanie hitleryzmu należy chyba zrozumieć jako metaforę i to dość szeroką, toteż główna problematyka utworu tkwi w kategoriach nie tyle politycznych, ile przede wszystkim moralnych czy też moralno-filozoficznych. Andersch sugeruje jakby, że wprawdzie odeszli władcy spod znaku swastyki, ale pozostali „*die Anderen*", czyli wszyscy ci, którzy niosą człowiekowi

ucisk i niewolę. Okazuje się, że konsekwentne stosowanie ogólnikowej formuły bynajmniej nie jest kaprysem stylistycznym, lecz określeniem mającym ułatwić odczytanie treści utworu.

Powieść zrodziły konflikty jak najbardziej współczesne, a cofnięcie czasu akcji o dwadzieścia lat jest jedynie środkiem na uzyskanie dystansu. Rzecz dzieje się zarówno w roku 1937, jak i dzisiaj, w Niemczech hitlerowskich, jak i w każdym państwie, w którym panuje strach.

Jednym z bohaterów książki jest szesnastoletni chłopiec, który uczy się zawodu rybackiego i pod wpływem literatury podróżniczej marzy o jakiejś wielkiej wyprawie. Fascynuje go nazwa afrykańskiej wyspy Zanzibar, do której chciałby dotrzeć. Wszyscy bohaterowie chcieliby — jak ów chłopiec — uciec, wszyscy marzą o jakimś Zanzibarze. Daleka wyspa jest więc symbolicznym uogólnieniem celu ludzkich marzeń i tęsknot, jest dla Anderscha tym, czym dla romantyków niemieckich był „błękitny kwiat".

„Zanzibarem" młodej Żydówki Judith, której matka w przededniu popełniła samobójstwo, jest biologiczna możliwość życia. Zjawia się ona w Reriku, by stąd uciec do Szwecji, kraju, w którym nie byłaby prześladowana z racji swego pochodzenia. Chcąc urzeczywistnić swe marzenie Judith musi przezwyciężyć trudności natury obiektywnej. Pozostali bohaterowie powieści — Knudsen, Grzegorz i Helander — muszą natomiast najpierw stoczyć walkę z samymi sobą — są to bowiem ludzie wychowani przez systemy ideologiczne, domagające się od nich określonej postawy wobec życia.

Rybak Knudsen jest ostatnim, jedynym komunistą w miasteczku Rerik. Jego nienawiść do hitleryzmu idzie w parze z gniewem do partii, która w jego mniemaniu zawiodła. Nie widząc celu dalszej walki podziemnej nie chce on pójść na spotkanie z przybyłym ze stolicy instruktorem KC. Ale jednak coś pcha go do tego, żeby wbrew pierwotnemu postanowieniu spełnić polecenie partyjne.

Okazuje się, że instruktorem jest młody Grzegorz, człowiek również rozczarowany i rozgoryczony. Chce on uciec z Niemiec, zerwać z komunizmem. Jego „Zanzibarem" jest po prostu radość życia, której — będąc od najmłodszych lat w ruchu robotniczym — nie zdążył zaznać.

Również pastor Helander, który zwątpił w Boga tolerującego hitlerowskie zbrodnie, rozważa ucieczkę — ucieczkę z życia. Śmierć ma go wyzwolić z konfliktów moralnych duszpasterza w państwie tyranii.

Losy tych pięciu postaci ukazane są w pięciu nawzajem krzyżujących się i nadzwyczaj kunsztownie ze sobą powiązanych wątkach, w których dominują monologi wewnętrzne i dialogi — komentarz odautorski ograniczony jest do minimum, nawet opisy są przeważnie włączone w tok rozmyślań poszczególnych bohaterów. Motywem fabularnym spajającym całość jest sprawa pewnej cennej rzeźby współczesnego artysty, zwalczanego przez reżym.

Helander chcąc ocalić rzeźbę, którą ma następnego dnia wydać władzom hitlerowskim, postanawia ją przesłać do Szwecji. Nie jest to polecenie Kościoła, lecz jego indywidualna decyzja. Knudsen, właściciel rybackiego kutra, ma pomóc, ale odmawia — nie chce więcej ryzykować. Grzegorz chce już tylko zbiec, lecz najpierw musi jeszcze — choć nikt mu tego nie każe — zorganizować ucieczkę Judith i wywiezienie rzeźby. Knudsen wreszcie godzi się na niebezpieczną wyprawę. Innymi słowy: moralność przezwycięża strach.

Również Grzegorza Knudsen jest gotów zabrać ze sobą, ale ten w ostatniej chwili rezygnuje z ucieczki i zostaje w „Trzeciej Rzeszy". Motywy jego decyzji są niejasne, istotny jest jednak fakt, że jego ostatnie czyny przeciw hitleryzmowi podyktowane były nie nakazem partii, lecz jedynie jego indywidualną świadomością moralną, toteż jego powrót do zorganizowanego podziemia — o ile takowe w ogóle istniało w Niemczech z roku 1937 — jest co najmniej wątpliwy.

Knudsen dociera z Judith, swym pomocnikiem — jest to ów bezimienny Chłopiec — i cenną rzeźbą do Szwecji. Zdaje on sobie doskonale sprawę z tego, że wracając do Niemiec może być narażony na prześladowania — ale jednak wraca, gdyż nie może pozostawić swej żony na łasce losu. Również Chłopiec rezygnuje z wyprawy do Zanzibaru, gdyż rozumie, że odpowiedzialność za jego

ucieczkę spadłaby na Knudsena. Moralność Chłopca zwycięża nad jego marzeniem o wielkiej wyprawie.

A pastor? I on zmienia swe pierwotne zamiary. Nie kryje się, jak to rozważał, przed prześladowaniami gestapowców w szpitalu, nie popełnia samobójstwa. Gdy przychodzą po rzeźbę, strzela do nich i ginie z ich rąk.

Tak więc Grzegorz, Knudsen, pastor i Chłopiec postępują inaczej, niż pierwotnie zamierzali. Różne przyczyny skłaniają ich do przezwyciężenia siebie, ale w ostateczności decyduje ludzka uczciwość, moralna świadomość. Stąd tytuł: *Zanzibar, czyli ostatnia przyczyna.*

Jest w tej powieści o tragedii samotnego człowieka, który nie znajduje pocieszenia w żadnej ideologii, dużo rozczarowania, rezygnacji i rozgoryczenia. Andersch nie kryje nędzy świata, ale zostawia wielką nadzieję — wierzy bowiem w człowieka jako jednostkę obdarzoną moralnością. Nie godząc się na kompromis Andersch zarazem nie domaga się bohaterstwa — głosi jedynie chwałę zwykłej, ludzkiej uczciwości, indywidualnej moralności. Jest to jakby ostatnia deska ratunku, której się chwyta zrozpaczony pisarz niemiecki.

O nędzy świata dzisiejszego opowiada również młody Siegfried Lenz w powieści *Der Mann im Strom* (Hoffman und Campe Verlag, Hamburg, 1957, str. 235).

Rzecz dzieje się w dużym niemieckim mieście portowym — liczne opisy nie pozostawiają wątpliwości, że autor ma na myśli Hamburg. Bohaterem powieści jest stary nurek Hinrichs, który nie mogąc ze względu na wiek dostać pracy w swoim zawodzie zmienia w dokumentach osobistych swą datę urodzenia, co daje pożądany efekt, ale tylko na krótko, gdyż fałszerstwo zostaje wykryte.

Fabuła utworu jest dość uboga i niezbyt interesująca. Autor przeciwstawia staremu Hinrichsowi młodego Manfreda, który uwiódł jego córkę. Gdy Hinrichs chce uczciwie zarobić na chleb, Manfred jest złodziejem i chuliganem. On także nurkuje, lecz nie po to, by uporządkować port, lecz po to, by kraść. Choć obaj nurkują głęboko — symbolika jest dość płytka.

Również starcie między bohaterami powieści jest niewyszukane: Hinrichs ma, rzecz prosta, pretensje uwodziciela swej córki, która jes ciąży, ten zaś szantażuje niedos go teścia, gdyż wie o dokonanym p niego fałszerstwie. Manfredowi a każe zginąć w czasie nielegal nurkowania, Hinrichsa zaś opusz gdy zostaje on wezwany na polic

Jak widać, konstruowanie fa nie należy do mocnych stron pi stwa Lenza. A jednak *Człowiek nurcie* jest powieścią godną uw która wyszła spod pióra epik prawdziwych zdolnościach. Zdaje się, że nazwisko Siegfrieda Le który obecnie ma lat trzydzieści je usłyszymy jeszcze niejednokrotnie.

Młody pisarz patrzy na zjaw współczesne oczami moralisty. P nie on ukazać nie tyle kontrasty łeczne, ile przede wszystkim og atmosferę niemiłosiernej, wręcz o tnej komercjalizacji życia. Podo jak starszy o kilkanaście lat dersch, także Lenz nie szuka ra ku w żadnej ideologii, w żad systemie filozoficznym, lecz op swe nadzieje na jednostce, k wśród groźnych niebezpieczeń dzisiejszego świata potrafi ocalić czystość moralną.

W spojrzeniu Lenza na współc ność, pełnym smutku i powagi, jakaś ujmująca rzetelność, jego tos moralny nigdy nie zahacza o znodziejstwo. Mimo nieporadności bularnej, mimo nienajwybredniej symboliki, pisarz zdumiewa powś gliwością i dojrzałością artystyczną

Lenz rozporządza surowym, p nym językiem, jest świetnym ob watorem, równie wrażliwym na ś dotykalny, widzialny i słyszalny, czułym na ludzkie troski. Jego p ma swoisty rytm, twardy i uroczy jego opisy są zwięzłe i zarazem p ekspresji. Począwszy od pierwsz zdań, nad powieścią unosi się sw sta atmosfera portowego miasta, b dzo sugestywna i utrzymana z go podziwu, choć niekiedy może na nadmierną, konsekwencją, powod cą w drugiej połowie utworu pe jednostajność. Ale w pamięci czy nika pozostaje przede wszystkim ka znakomicie napisanych rozdzia chwalebnie świadczących o piękn ambicjach obiecującego epika.

Marceli Ranic

aspokaja dwie naturalne potrzeby
ztałconych warstw społeczeństwa:
wo i sensualizm (powiedzmy: in-
ualny)."
en pisarz reprezentuje przypadek
owy, niebywałe poczucie wyra-
ania połączone z absolutną, gra-
cą z patologią nieznajomością ry-
y myśli..."
Autor... który tak nieporadnie
stylem pojęć, nie jest zręczniej-
v operowaniu stylem w dosłow-
literackim znaczeniu." Następuje
ład. „Po prostu w głowie się nie
i, ażeby surowi sędziowie mogli
ć o czystości stylu tego pisarza."
ednym ze zwyczajów tego mistrza
zucanie od czasu do czasu ana-
na własną wolność, załamywanie
wołanie o dyscyplinę."
isłość myśli nie jest właściwością
pisarza."
dwie wypowiedział jakąś ideę,
wał się od razu najnieszczęśliw-
z ludzi, gdyż uważał za swój
ązek podeprzeć ją wyjaśnieniami,
dy te w miarę wykładu coraz
iej traciły sens, w formie kon-
mówił: pan rozumie, pan rozu-
,
ożna by zebrać cały tom myśli
wionych wszelkiej rzeczywistej
ści, zwracających jedynie uwagę
wypowiedzi, którymi poważne
się zajmują..."
są cytaty wzięte niemal bez wy-
Można by z łatwością dodać
innych, nawet ostrzejszych, bar-
bezwzględnych w tonie, w ra-
Nie podaję ich dlatego jedynie —
ekawe i wzbudziłyby naprawdę
resowanie — że kłopotliwe: nie-
na całej stronie analizowane jest
zdanie i przeprowadzany jest
d nieumiejętności myślenia, po-
chowności, wdzięczenia się, płas-
schlebiania bezmyślności czytel-
, jednym słowem pełny dowód
i, a więc dyskwalifikacja pisarza.
ytowane zdania to fragmenty wy-
oskarżającego wybitnych pisarzy
tyintelektualizm, ale nie tylko
yintelektualizm. A więc jeszcze:
niunkturalność, pompierstwo, be-
watość. Autor wywodu do swego
idzie wszystkimi drogami. Nie
zawsze tylko prostą. Także kluczy jak lis. Jest nieufny i nie wierzy analizowanym pisarzom na ich pisarskie słowo. A więc np. przeobrażenia ideowe uważa po prostu za spryciarstwo lub komedianctwo. Jest bezlitosny. Nawet metafory rozkłada na pierwotne znaczenia i szuka sensu. A znów kiedy utwór ma tylko sens jeden, ten pierwszy, wtedy zarzuca suchość, brak porywu serca, a nawet brak wyśmianego kiedy indziej natchnienia. W tym tropieniu niedoskonałości jest konsekwencja, to mało powiedziane: jest metoda.

Autor wywodu surowy jest dla całej współczesnej sobie literatury. Skąd, z jakiego miejsca patrzy tak na nią? Z zewnątrz oczywiście. Nie usiłuje wniknąć w jej problematykę, w te konflikty, których ona jest wyrazem, które ona obnaża. Nie usiłuje swoim doświadczeniem, doświadczeniem krytyka, sprawdzać propozycji danych mu do przeżycia. Nie umieszcza się na planie-poziomie literatury, którą analizuje. Jest z zewnątrz. Więc gdzie? Czyżby patrzył z pozycji innej literatury na literaturę, którą oskarża? To nie jest możliwe. Nie można zajmować pozycji, w sensie pełnym, w sensie przeżycia, jednej literatury i kryteriami obowiązującymi tę literaturę, a więc wyrosłymi z niej i owocującymi nią, oskarżać inną literaturę. Między literaturami istnieje nie tylko granica językowa. Czyż trzeba te inne granice wymieniać? Postulat dogonienia jednej literatury przez drugą to irracjonalne pragnienie, mogące dać jedynie efektowne sformułowania, nic więcej. Więc co? W różnych kręgach cywilizacyjnych, w różnych strefach wartości materialnych, a więc na glebie różnych doświadczeń, mają się rodzić jednakowe lub podobne systemy myślowe i metafory? Taka postawa w stosunku do własnej literatury, postawa, która jest żądaniem od niej rzeczy niemożliwych, a więc postawa w istocie swojej skłócona wewnętrznie i niemożliwa do utrzymania ze wszystkimi konsekwencjami — jest typową postawą mandaryna. (Paradoks, lecz taka postawa prowadzi niemal zawsze do rezygnacji całkowitej. Postulujący „doganianie" nie znosi ostatecznie tych dzieł, które

spełniają jego postulat, gdyż spełniając go, a więc doganiając odsłaniają dopiero dystans dzielący je od ideału. Są kompromitacją tego postulatu. Postulujący nienawidzi więc przede wszystkim spełniających postulat i z nienawiści otwiera serce tym wartościom, przeciwko którym postulował. Przymierze skrajności, jakże często zawierane!)

Nie, autor wywodu tej postawy nie zajmuje. Nie jest mandarynem. Ale miejsce, z którego swoją literaturę oskarża, jest równie jak tamto niedosięgłe, nietykalne i „wyobcowane". Jego postawa jest równie jak postawa mandaryna nieuleczalna. Autor wywodu patrzy na literaturę z niezmiennej, niepokalanej, niedostępnej pozycji ideału, który przyjął, który mu cały świat ułożył, czystego ideału literatury doskonałej. Czyż można bardziej z zewnątrz się znajdować? Czyż można bardziej bezwzględnie oskarżać, bardziej terrorystycznie sądzić niż z pozycji niezmienności zasad raz na zawsze ustalonych, nie podlegających dyskusji, przeobrażeniom, a więc z pozycji świętej naiwności prowincjonalizmu? Autor wywodu, i w tym jest waga, prekursorstwo jego jako zjawiska po raz pierwszy chyba tak dobitnie, tak określająco dał wyraz terrorowi prowincji. Kompleks niższości prowincji nie jest zjawiskiem nieznanym, ale chyba jeszcze nigdy formy takiego paroksyzmu nie przybrał. Autor wywodu, z którego pochodzą cytaty na wstępie, całą literaturę współczesną sobie sprowadza do zagadnienia intelektualizmu. Jego analiza jest jednolita, jednostronna i bezwzględna jak pamflet. Tropi przenośnie, analogie, metafory, alegorie, ba, schodzi nawet do roli korektora, łowi stylistyczne błędy — wszystko po to, aby dowieść niekonsekwencji, nieścisłości, niejasności myślenia. Wszędzie widzi tylko mgławicę wrażeniową, mgławicę i ideał bezmyślności. Wszędzie, gdzie spojrzy, wartości formalne, kompozycja, czystość stylu obnażają pustkę. Według niego literatura jeszcze nigdy nie upadła tak nisko, i nawet wątpi w to, czy zdoła się podnieść w wyobrażalnej przyszłości. Prowincjonalizm jest okrutny, w zawziętości absolutny: literatura się skończyła, nastąpiła jej epoka aleksandryjska.

Jest to spóźnione o lat dwanaście omówienie książki (której nie warto było wówczas omawiać) Juliena Bendy: *La France Byzantine*. Cztery pierwsze cytaty (akapity) odnoszą się do André Gide'a, trzy następne do Paula Valéry.

zb

ROCZNIK LITERACKI 1956

Ukazał się nareszcie drugi po wojnie *„Rocznik Literacki"* — 1956. Nakład podwyższono dwukrotnie, wynosi teraz 4 000 egzemplarzy. W porównaniu z tomem poprzednim (1955) nowy *„Rocznik"* wykazuje wiele uzupełnień i zmian na lepsze. Przede wszystkim zamieszczono w nim obszerną, choć z różnych powodów daleką od kompletności, bibliografię *Literatura polska i o Polsce za granicą*, opracowaną przez Janinę Keckównę, Dział *Miscellanea* rozszerzono aż o cztery pozycje: historię sztuki (omawia Michał Walicki), teatralia (Juliusz Żuławski), historię (Aleksander Gieysztor) i filozofię (Irena Krońska). *„Rocznik"* obejmuje więc obecnie nie tylko całą literaturę piękną, ale i zasadnicze dziedziny tak zwanych nauk humanistycznych — z których brak tutaj tylko socjologii, co bezwzględnie warto naprawić.

Szczęśliwą nowością jest wprowadzenie recenzji prac historyczno-literackich, dotyczących literatur obcych. Wymaga to oczywiście współpracy wielu fachowców, ale przynosi informacje bezcenne dla czytelnika, który nie jest w stanie śledzić z dostateczną uwagą pojawiania się na rynku księgarskim wydawanych w niewielkich nakładach, a często bardzo interesujących pozycji. Dziwne jest tylko, dlaczego redakcja *„Rocznika"* umieściła część owych recenzji w dziale literatury polskiej, część pozostawiła (raczej słusznie) w rozdziałach, omawiających tłumaczenia z literatur obcych, a co najgorsze, rozbiła bibliografię *Historii literatury powszechnej* na dwie jednakowo zatytułowane części (str. 207 i 512), nie wiadomo, na jakiej zasadzie wyodrębnione.

Część poświęcona literaturze polskiej zubożała o dwa rozdziały: *Czasopisma literackie* (które w roczniku poprzednim opracował Andrzej Kijowski) i *Literatura dla dzieci i młodzieży*. Decyzja, aby ograniczyć omawianie literatury dziecięcej do bibliografii, motywowana przynależnością tej dziedziny piśmiennictwa do kompetencji raczej pedagogów niż krytyków — wydaje się słuszna. Należy tylko wystrzegać się przesadnego rygoryzmu, ponieważ takie pozycje, jak *Kubuś Puchatek, Alicja w krainie czarów* (recenzowane w r. 1955) czy wydane w bieżącym roku *O czym szumią wierzby* Kenneth Grahame'a, należą do swego rodzaju klasyki i niezależnie od zasadniczego adresu czytelniczego reprezentują tak dobry poziom, że z pewnością zasługują na uwagę.

Rozdział o czasopismach literackich był krytykowany w recenzjach poprzedniego *„Rocznika"*, częściowo słusznie, bo choć napisany żywo i rozsądnie, zawierał za mało informacji rzeczowych. W żadnym razie jednak nie należało rezygnować z tej pozycji *„Rocznika"*. Przyszły badacz literatury nie gdzie indziej znaleźć powinien wyliczenie ukazujących się aktualnie czasopism literackich, wiadomości o ich polityce redakcyjnej, zespołach, składzie współpracowników, charakterystycznych zainteresowaniach itd. W *„Roczniku"* 1957 rozdział *Czasopis-*

ma literackie powinien znaleźć się ponownie.

Doniosłości funkcji spełnianej przez *„Rocznik Literacki"* nie trzeba uzasadniać. Właśnie niezwykły ciężar gatunkowy tego wydawnictwa pociąga za sobą pewne nieuniknione mankamenty. Opinie *„Rocznika"* są swego rodzaju petryfikacją, generalnym i ostatecznym osądzeniem wartości produkcji literackiej danego okresu. Poszczególne artykuły są jednak pisane przez rozmaitych i różnymi, a zawsze indywidualnymi, kryteriami się posługujących recenzentów. Pociąga to za sobą konieczny, niestety, konflikt subiektywizmu ujęć autorskich i obiektywnej, „oficjalnej" funkcji *„Rocznika"*. Zadaniem redakcji i autorów jest utrzymywać ten konflikt w stanie równowagi sił.

Taka refleksja nasuwa się często przy czytaniu rozdziałów *Liryka. Poemat* (Ryszard Matuszewski) i *Powieść. Opowiadanie* (Andrzej Kijowski). Cóż dopiero, gdy przychodzi do lektury pisanych przez zaangażowanego krytyka i eseistę, Jana Błońskiego, opracowań *Eseju* i *Krytyki literackiej*. Można się tu zgadzać z opiniami autora lub nie (przyznaję, że na ogół jestem gotów solidaryzować się z Błońskim), ale pewne jest, że elementy subiektywizmu zdecydowanie tu przeważyły. Wręcz odwrotnie wygląda na przykład omówienie przez Zdzisława Liberę prac z historii literatury epoki romantyzmu, gdzie autor jest stanowczo zbyt wstrzemięźliwy z wydawaniem własnego sądu. Za wzorowy natomiast uznałbym rozdział Henryka Markiewicza o pracach z historii literatury polskiej, dotyczących okresu po roku 1864.

Innego typu kłopoty nastręcza opracowanie omówień literatury przekładowej. Tutaj występuje problem znalezienia odpowiedniej proporcji między oceną samych książek i polityki wydawniczej, przejawiającej się w ich doborze — a analizowaniem wierności i poziomu artystycznego przekładów. Niemal każdy z recenzentów znajduje tu osobisty przepis. Grzegorz Sinko, recenzent tłumaczeń z angielskiego, pisze prawie wyłącznie o kwestiach językowych, natomiast Halina Lasota w omówieniu trzech książek rumuńskich o tłumaczeniu nie mówi ani słowa.

Niezmiernie cenną pozycją *„Rocznika"* jest *Diariusz wydarzeń literackich*, opracowany wszechstronnie i sumiennie przez Witolda Giełżyńskiego. Indeks wykazuje luki już po pobieżnym przejrzeniu.

W sumie, mimo zastrzeżeń (natury raczej teoretycznej), *„Rocznik"* wypadł dobrze i będzie wielką pomocą dla każdego, kto interesuje się sprawami współczesnej kultury polskiej. To nie jest lektura dla speców i dłubaczy.

zn

ŻYWE MASKI „WYZWOLENIA"

Józef Wyszomirski wystawił w Katowicach w sposób wręcz frapujący *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Co w tym dramacie wydaje się sprawą najdonioślejszą? Jego teatralność. Akcja *Wyzwolenia* to swoisty „teatr w teatrze", *commedia dell'arte* — na temat wystawienia pewnej sztuki, a mianowicie *Komedii o Polsce współczesnej*. Przełomowym, niejako kulminacyjnym momentem utworu wydaje mi się końcowe nieporozumienie między Konradem a jego partnerami z teatru. Dla nich z chwilą zapadnięcia kurtyny wszystko się już skończyło, można się rozcharakteryzować, przebrać — i iść do domu czy do restauracji. Dla Konrada zwycięstwo odniesione nad Geniuszem nie jest już tylko cząstką rzeczywistości teatralnej. Konrad chciałby przenieść tę sprawę poza ramy przedstawienia, poza teatr. Wierzy w skuteczność istotnego, a nie iluzyjnego, nie „umownego" działania.

Tu właśnie tkwi, moim zdaniem, istota myśli Wyspiańskiego. Był on jednym z nielicznych artystów i pisarzy swego pokolenia, którzy wierzyli w celowość i możliwość działania. „Kochanka moja zwie się: wola!" — mówi Konrad. Wyspiańskiego filozofię można nazwać w o l u n t a r y z m e m. Gdy po *Weselu* część widzów i krytyków uznała zawarty w utworze protest przeciw bierności i letargicznej apatii za sprawę czysto estetyczną, Wyspiański zapragnął *Wyzwoleniem* udowodnić — że ten bohater utworu „wybieży w świat, w naród, wołając: Więzy rwij!!"

Tak więc ów „teatr w teatrze", owa inscenizacja snu nocy krakowskiej

powinna być uwypuklona i wypunktowana w nowoczesnej inscenizacji *Wyzwolenia*, pragnącej wykazać palącą aktualność utworu. Zdaje mi się, że Józef Wyszomirski ten właśnie problem rozwiązał w sposób niezwykle pomysłowy, wręcz odkrywczy. Jednym z najtrudniejszych i najbardziej kłopotliwych zadań inscenizacyjnych była i jest sprawa II aktu, wypełnionego dyskusją między Konradem a Maskami. Pamiętamy próby ekspresjonistycznego czy fantasmagorycznego rozwiązywania tych scen. Zelwerowicz pokazywał podobno *Wyzwolenie* w swej słynnej inscenizacji sprzed lat 30 jako fosforyzujące ogniki. W innych inscenizacjach Konrad prowadził monolog, a słowa Masek stanowiły echo własnych jego myśli. Osterwa pierwszy — jeśli się nie mylę — traktował te rozmowy jako dyskusję z żywymi i konkretnymi ludźmi, przychodzącymi w odwiedziny do Konrada, przygotowującego się do III aktu. Wyszomirski poszedł śmiało w wytkniętym przez siebie kierunku. Akt drugi dzieje się u niego równocześnie z całą drugą połową pierwszego aktu, ze scenami zbiorowymi *Komedii o Polsce współczesnej*. Konrad także i tutaj przygotowuje się do swego wielkiego pojedynku z Geniuszem. Natomiast Maski — to aktorzy schodzący ze sceny lub czekający na swoje wyjście. Tak więc cały ów drugi akt jest ściśle i konsekwentnie związany ze wspomnianą już sprawą „uteatralizowania" akcji utworu. Nie zapominamy ani na chwilę, że znajdujemy się za kulisami teatru grającego sztukę o Polsce współczesnej, dawniej ów drugi akt był „oderwany" od pomysłu rzuconego w akcie pierwszym przez Konrada, Muzę i Reżysera, przy współudziale maszynistów.

Inne środki użyte przez inscenizatora zmierzają do podobnych celów: przedstawienie rozpoczyna się przy otwartej kurtynie, jak u Vilara (ale nie chodzi tu o reakcję przeciw „scenie pudełkowej", tylko o zaznaczenie, jak w *Skowronku* Anouilh'a, że początek utworu, to jakby „godzina Iks" ofensywy teatralnej, punkt wyjściowy budowania spektaklu): Konrad wchodzi na scenę po raz pierwszy nie od strony kulis, lecz z widowni. Nie ma on romantycznego kostiumu, lecz młodopolski strój wizytowy.

Aktualność tak pojętego i zrealizowanego utworu jest uderzająca. Woluntaryzm poety zabrzmiał jak ostra polemika przeciw filozofom i artystom „procesu dezagregacji" i „atomizacji" osobowości ludzkiej. Dyskusja o znaczeniu sztuki i teatru, nie ograniczającym się do roli samego spektaklu — należy do najbardziej pasjonujących problemów. Wiąże się z tym najściślej próba zreformowania i zintensyfikowania ideałów patriotycznych, którą zarówno w *Wyzwoleniu*, jak w *Warszawiance* i *Weselu* podejmował Wyspiański.

Józef Zbiróg, młody aktor, któremu można było już przed kilku laty wróżyć piękną przyszłość dzięki roli Przełęckiego w *Przepióreczce* na scenie kieleckiej — jest na scenie katowickiej Konradem inteligentnym, racjonalistycznym, działającym nie tyle ogniem aktorskiego temperamentu, co skupionym przekonaniem. Imponuje u tak młodego aktora konsekwencja użytych środków.

Jasno i z krystalicznym wyczuciem rytmu zabrzmiały w ustach Romana Hierowskiego słowa Geniusza. Z piękności tekstu przypadającego Harfiarce niczego nie uroniła obdarzona niewątpliwym talentem Ewa Żylanka.

W. N.

ILE TO DOLARÓW?

Oszczędności dewizowe dotknęły więc nasze życie kulturalne. Wydawnictwa coraz częściej mają kłopoty z realizacją planów. Co kłopoty! Zmartwienia, ciężkie zmartwienia. Gdy Wojciech Natanson bił na alarm z powodu wydawania Saganki, kryminałów itd., nie towarzyszyłem mu w oburzeniu. Wydawało mi się, że ostatecznie wszystko ma prawo do życia w kulturze, że tak zawsze było, że dopiero to, a więc wszystko, stworzy ferment, który zaowocuje. A przy tym bałem się jeszcze jednej cenzury, cenzury estetycznej, taka jest najniebezpieczniejsza, dowolna, kapryśna i Bóg wie, co się jej nie spodoba. (Pomyślmy: cóż to za rozkoszna funkcja tępić zły smak! A jeśli jeszcze zechce się jej po drodze poprawiać obyczaje, Boże święty, nie tylko Hłasko, ale klasycy — Żeromski i Sienkiewicz — w niebezpieczeństwie: święta Zyta i święty Bolesław Lasecz-

nik już się nawet do moich słów uśmiechają.) Teraz dopiero widzę, jak świętą miał jednak rację. Znam bowiem cenę tego liberalizmu.

A więc konkretnie: Saganka. Wydawnictwo („Iskry") w dyskusji z Wojciechem Natansonem bardzo sobie chwaliło także finansowo wydanie Saganki. Książka się rozeszła, wydawnictwo zarobiło, a więc zyskało, jak to się mówi, na pokrycie swoich wydawnictw deficytowych. Ejże! Czyżby tak zyskało? Porachujmy więc. Prawa autorskie Saganki płatne w dewizach wynoszą ileś tam dolarów. W przeliczeniu PKO (jedynie sensownym) wynosi to około ileś tam złotych. Oczywiście wydawnictwo zapłaciło za te prawa w relacji 1 dolar — 24 złote. Ale jednak resztę ktoś dopłacił, konkretnie — Skarb Państwa. To znaczy kto? No my, my wszyscy. Za Sagankę nie mamy aspiryny, cibalginy, podobno polipiryna i pabialgina mogą tamte zastąpić, ale tylko podobno, bo każdy lekarz ordynuje inaczej. Wybrałem ten przykład braku, bo najboleśniejszy (zęby, głowa, newralgie, myalgie). Pierwszym obowiązkiem Państwa jest pomóc w chorobie Obywatelom, brak leków jest niewytłumaczalny w każdej sytuacji, a w tym zestawieniu (z Saganką) wręcz rewoltujący.

Te zestawienia są oczywiście demagogiczne i, przyznaję, niebezpieczne. Wygląda na to, że występuję z żądaniem cenzury najgorszej, cenzury buchalteryjnej. Ładnie by wyglądała nasza kultura, gdyby nasz Minister Kultury i Sztuki miał urzędować z cedułą giełdową w ręku. Znamy dobrze jego gospodarność. Skarb Państwa pęczniałby od zaoszczędzonych na kulturze dewiz, a my byśmy czytali klasyków. (Nasz minister szalenie lubi klasyków, tylko klasyków, samych klasyków i wcale nie lubi nie-klasyków.) Otóż nie, ja nie w tę stronę mrugam. Chodzi mi jeszcze o coś całkiem innego: chodzi mi o danie wydawnictwom absolutnej swobody w gospodarowaniu. Niech wydają nawet Saganki i kryminały, jeśli im się to opłaci. Tylko niech się im to naprawdę opłaca. Bez lipy, bez dolara za 24 złote, a więc bez dopłaty aspiryną i cibalginą. Niech kupują prawa autorskie jak kupcy. Kupiec musi być nie tylko rzetelny, także przedsiębiorczy, sprytny.

Bo prawa autorskie to bardzo specjalny odcinek. ZAIKS przed jakimś czasem rozsławił zręczność swoich prezesów, którzy potrafili uzyskać od zagranicznych wierzycieli polskich wydawnictw anulowanie zadłużenia. Oczywiście za czas ubiegły. Za to nowe umowy są po to już, aby je honorować. Dużo się pisało przy tej okazji o nawiązaniu z Zachodem zerwanych nici, o przyszłej współpracy itd. Warto poświęcić chwilę uwagi tej sprawie. Anulowanie zadłużenia — rzecz cenna oczywiście. W ubiegłym okresie wydawaliśmy co prawda minimalnie zachodnich pisarzy (sprawa krajów demokracji ludowej to sprawa osobna i nie ma nic wspólnego z dolarami), ale z pewnością coś się tam uzbierało, jeśli nam to anulowano. Myślę jednak, że nie warto z tego powodu tryumfować. Tryumf z powodu nowej umowy warto natomiast przeanalizować.

Jak rozmawiano, nim tę umowę podpisano? To znaczy, jakich użyto argumentów, aby najniżej szacować nasze przyszłe należności? Co przyjęto za podstawę szacunku? Stawiam pytania niefachowe zapewne, ale o to mi chodzi, czy rozmowy toczyły się naprawdę na płaszczyźnie handlowej, czy polscy przedstawiciele zrobili wszystko, aby uzyskać najkorzystniejsze warunki, najmniejsze stawki? A pytam dlatego, że mam wątpliwości. Podejrzewam bowiem, że polscy prezesi ZAIKSU rozmawiali z poczuciem mocarstwowym, z uczuciem osobistej przyjemności, że rozmawiają jak równi z równymi. Oj, te słabości, rozkoszne słabości człowieka siedzącego w fotelu naprzeciw drugiego człowieka w fotelu!

Dlaczego tak przypuszczam? Dlatego: kiedy przedwojenny wydawca, Kister („Rój"), opublikował *Czarodziejską górę* Tomasza Manna, za prawa autorskie zapłacił 200 (dwieście) dolarów. Jak pertraktował, żeby tyle zapłacić, nie wiem. Czy sam pojechał na rozmowy, czy jakaś agencja mu to załatwiła, może ktoś wie i dorzuci. Prawdopodobnie targował się, prawdopodobnie do upadłego. Ostatecznie sprawy handlowe to nie dyplomacja, nie ma co stwarzać pozorów i bawić się w równość.

Astronomia dolarów za Sagankę i 200 dolarów za Manna. Piękne, prawda? Do góry nogami wywrócono wszystko,

wszystkie kryteria, zdrowy rozsądek także. Dziwię się, najpoważniej, polskim autorom polskich bestsellerów (są przecież takie), że dają się nabijać w butelkę. Niechże im też płacą w dolarach, dlaczegożby nie, a przynajmniej w dolarach PKO. Taki np. Tyrmand powinien dostać przynajmniej tyle, co Saganka. Czy dlatego, że swój, ma być stratny? Czy to już nie przesadna ksenofilia?

Mam także propozycję: zwolnić ZAIKS od zaszczytów reprezentowania. Niech wydawnictwa same rządzą swoją gotówką, niech same, jak Kister, wykłócają się nie o stawki nawet, ale o ryczałty, oczywiście o ryczałty. Jesteśmy w specjalnych warunkach płatniczych, cały świat o tym dobrze wie, i nie musimy udawać zamożnych. A gdyby były przeszkody nie do przezwyciężenia, to jest ostatecznie UNESCO. (Nasz ambasador, Mirosław Żuławski, będzie z pewnością szczęśliwy, że nareszcie będzie miał coś do roboty.) Chyba po to przede wszystkim ta szlachetna instytucja została powołana do życia, aby umożliwiać współpracę między narodami w dziedzinie kultury. My wiele, bardzo wiele dzieł zachodniej kultury powinniśmy naszej kulturze przyswoić. Co tu wymieniać? Wszystko jest do wymienienia. Saganka także na którymś tam miejscu. Ale nie za taką cenę. My się nie bawimy w nadrealizm.

zb

POCZCIWY CHŁĘDOWSKI

Zasada samowystarczalności wydawnictw stała się — mamy już na to piękne przykłady — podnietą, i to podnietą bardzo kulturalną. Zdobyć pokrycie deficytu można już tylko książkami chodliwymi. Na PIW zapracowuje więc Sienkiewicz, na „Czytelnika" — Prus, Żeromski, Orzeszkowa. Wydawnictwa mniej zamożne z domu szukają gwałtownie żyły złota.

Chciałbym więc pochwalić „Książkę i Wiedzę". Trudności budżetowe tego wydawnictwa zaczynają bowiem przynosić znakomite zyski kulturalne. „Książka i Wiedza" mogła także, rzecz prosta, pokrywać deficyt, jak „Iskry", dolarami, czyli Saganką. Jako wydawnictwo do pewnego stopnia uprzywilejowane (wydawnictwo polityczne ostatecznie) mogłaby zabezpieczyć sobie portfelik dewiz i żyć z fikcyjnych dochodów. Otóż „Książka i Wiedza" —nie. Z wielką starannością przemyśliwała, jak widać, możliwości i rzuciła na rynek efektownie i tanio wydane książki z pogranicza historii sztuki i obyczajów. Te książki mają zawsze swoich entuzjastów i swoich nabywców. Na pierwszy ogień poszły dwa (odrębne) tomy Kazimierza Chłędowskiego: *Rzym, ludzie Odrodzenia* i *Rzym, ludzie baroku.* A więc znane, popularne monografie, od dawna wyczerpane w handlu księgarskim i bardzo wysoko notowane w kursie antykwarycznym.

Gawędy Chłędowskiego to znakomita lektura dla najszerszych kręgów czytelniczych. Anegdota historyczna, obyczajowa tworzą barwny, przykuwający nawet niewyrobioną uwagę obraz epoki. Czytelnik bawiąc się, niepostrzeżenie, chciałoby się powiedzieć mimochodem, znajduje się w centrum politycznym i kulturalnym niebłahego przecież okresu historii.

Warto także powiedzieć, że „Książka i Wiedza" odrabia mimochodem stare grzechy. Wydawnictwo wyspecjalizowane przez tamte lata w drętwej mowie odzyskuje znów zwykły, potoczny język, kulturalny język. A trochę idealistycznych sądów, które tu i ówdzie w tych chodliwych książkach czytelnik znajdzie, nikomu doprawdy nie zaszkodzi. Bez szczypty idealizmu nie będzie postawy humanistycznej.

Wracając do Chłędowskiego: wydany starannie, z maleńkim, nie ustawiającym, ale informującym wstępem, z rozsądną dawką przypisów, z indeksami (redaktor Anna Klubówna) — brawo!

Jednak trudno się nie uśmiechnąć — poczciwy ten Chłędowski, pracuje na marksistowskie broszury. Jest to oczywiście uśmiech sympatii. Grymas wolterowski byłby nie do zamaskowania, gdyby te broszury wychodziły za dolary Saganki na przykład.

b

TEATRALIA ZACHODNICH NIEMIEC

Czasopisma teatralne Niemieckiej Republiki Federalnej prześcigają się w ostatnich miesiącach w biadaniach nad sceną niemiecką. Krytyka godzi w organizację życia teatralnego, w re-

pertuar, w obojętność publiczności. Powodem narzekań jest ostry kryzys, który objawia się we wzroście trudności finansowych teatru, w częstych zmianach na stanowiskach dyrektorów scen, w posusze repertuarowej i w spadku frekwencji widzów.

Grischa Barfuss, wydawca „*Theater und Zeit*", bije na alarm w artykule *Co się dzieje z niemieckim teatrem?*, drukowanym w numerze trzecim tego czasopisma. Głównym złem organizacyjnym jest, jego zdaniem, niemożliwość skompletowania normalnego zespołu teatralnego. Wybitni aktorzy i reżyserzy, pobierający wygórowane gaże i rozrywani na wszystkie strony, są bardzo kapryśni i ociągają się z podpisywaniem choćby rocznego kontraktu. Wędrują, niby przelotne ptaki, od sceny do sceny, w poszukiwaniu coraz to większych zarobków. Tym podróżom sprzyja „reprezentacyjna gorączka" scen, które chcą zaimponować publiczności wielkimi nazwiskami. Wieczne podróże przeszkadzają normalnemu rozwojowi aktora i uniemożliwiają planową, na dłuższy okres obliczoną działalność reżyserską. Na skutek tego brak dojrzałych inscenizacji i znikły z powierzchni życia sceny o własnym stylu. Autor stwierdza również uwiąd współczesnej dramaturgii niemieckiej, pozbawionej dopływu nowych piór. „Aktorzy — konkluduje Barfuss — odnoszą sukcesy. Wiedzie im się dobrze, ale nie są szczęśliwi. Reżyserzy przestali być, z braku czasu, wychowawcami aktorów. Dramaturgia niemiecka żyje tylko ze wsparć i konkursów na sztuki. Publiczność zachowuje się biernie."

Z o wiele większym pesymizmem ocenia sytuację wiedeński krytyk, Kurt Weigel, w artykule pod hiobowym tytułem *Rekwiem dla teatru niemieckiego* („*Der Monat*", nr 12). Weigel ma największe pretensje do wielkich scen, którym zarzuca skłonność do seryjnego repertuaru, do wyjazdów na *tournées* i wystawiania sztuk „pod aktorów". O ile mniejsze teatry mają jeszcze swoje zespoły i plany repertuarowe, to sceny największych miast stały się „przesiadkowymi stacjami dla systemu, w którego skład wchodzą studia radiowe i telewizyjne, a także wytwórnie filmowe". Wielkie teatry niemieckie żyją, zdaniem Weigla, z dnia na dzień, improwizują repertuar i zespół aktorski i są kompletnie dezorganizowane. Próby napotykają wciąż na przeszkody, albowiem aktorzy są równocześnie zajęci w innych teatrach lub w filmie. System subwencji, bez których zresztą żadna scena obejść się nie może, zabija do reszty chęć do pracy. „Bez klęsk i sukcesów — pisze autor — bez niebezpieczeństwa gospodarczej katastrofy, poza normalnymi prawami podaży i popytu, teatr kostnieje w atmosferze leniwej beztroski, nie lęka się niepowodzenia i nie zyskuje nic na sukcesach." Drugie zło polega na unii personalnej reżysera i dyrektora teatru, która często prowadzi do nadużywania władzy i samowoli. Trzecie nieszczęście polega na przypisywaniu absolutnej wartości wielkiemu nazwisku. Pogoń za wybitnymi aktorami i reżyserami powoduje w końcu śmierć zespołu i repertuaru, który wymaga dobierania aktorów dla sztuk, a nie sztuk dla aktorów. Tak więc artykuł Weigla jest właściwie nekrologiem i zgodnie z tym kończy się słowami: „Teatr grany w języku niemieckim nie żyje!".

Ciekawsze, bo przekraczające zakres lokalnych spraw, są uwagi Fryderyka Lufta o formie i istocie współczesnego dramatu, drukowane w jednym z ostatnich numerów czasopisma „*Der Monat*". Autor skreślił je, sprowokowany listem jednego z dramatopisarzy, który „doprasza się jasnej odpowiedzi na pytanie, jak współczesny dramat powinien w ogóle wyglądać". Czy ma to być konserwatywny dramat z ekspozycją, kulminacją i katastrofą, czy dramat na modłę Kafki, czy wreszcie w manierze Becketta?

Luft nie wypisuje ciekawemu dramatopisarzowi szczegółowej recepty na jego boleści. Na początku konstatuje, że ambicje współczesnej sceny, w porównaniu z dawnym teatrem, wzrosły niepomiernie. Tematyka społeczna, polityczna winna — wedle niego — przejść na taśmę filmową, albowiem dla teatru już się nie nadaje. Luft nie uzasadnia tego nader wątpliwego twierdzenia, któremu zaprzecza praktyka współczesnego teatru niemieckiego (Brecht, Kästner: *Szkoła dyktatorów*), francuskiego (Sartre, Montherlant, Salacroux) i amerykańskiego (Miller). Autor kończy tę część wywodów bardzo ogólną tezą: „Dzisiaj jest o wiele trudniej utrafić w nerw czasu. Nauczyliśmy się, że nie można wyleczyć świata z jednego punktu".

Nie ma dziś, kontynuuje autor, jednolitego stylu epoki, jak za czasów naturalizmu lub ekspresjonizmu, natomiast odtwarzamy na scenie z dużym mistrzostwem wszystkie style przeszłości, od Aischylosa począwszy. Mamy wiele możliwości wyrazu dla tego, co było, a żadnej dla teraźniejszości. Wszystkie reguły zostały obalone, przeraźliwa wprost wolność wygląda ze wszystkich kątów, autor nie musi się męczyć, by wtłoczyć akcję pomiędzy wschód i zachód słońca, może obalić prawa przyrody i logiki, byleby rzecz zachowała prawdę sceniczną. Znikły idee, pozostało widowisko samo w sobie, zadowolenie dla oka i ucha. „Najpierw idą role — kończy Luft — a potem idzie moralność."

r

POLONICA JUGOSŁOWIAŃSKIE

Dwudziesty trzeci numer (zeszyt 1—2, 1957) czasopisma naukowego *„Prilozi za Književnost, Jezik, Istoriju i Folklor"* (Rozprawy o literaturze, języku, historii i folklorze) przyniósł 10 prac poświęconych zagadnieniom polskim. Jest tu nota Stojana Subotina o sławiście Janie Papłońskim, który w drugiej połowie XIX wieku był pierwszym w Warszawie wykładowcą historii Serbii, jej literatury i języka. Jest recenzja najczęściej spotykanego autora, prof. dr D. Živanovicia, omawiająca bibliografię przekładów Sienkiewicza (PIW, 59 tom, 1953). Autor pracy wskazuje omyłki stwierdzone w bibliografii oraz uzupełnia ją. Brak w niej nie tylko niektórych przekładów Sienkiewicza na serbski z 1950 roku, ale również szeregu tłumaczeń dokonanych w latach 1899—1922. A oto ciekawostka, najpopularniejszy utwór Sienkiewicza w Jugosławii *W pustyni i w puszczy* przekładany był trzykrotnie (tłumaczył J. Beneszić, M. S. Janković i D. Živanović) — pierwsze dwa przekłady miały po trzy wydania, trzeci — cztery. Dziesięć wydań w ciągu czterdziestu lat to nie żarty. Polska bibliografia doliczyła się jednak tylko sześciu wydań. Nasi bibliografowie znają tylko siedem wydań *Quo vadis?* — a w Jugosławii ukazało się ich dziewięć, dziesiąte zostało wydane po ogłoszeniu naszej bibliografii. Nie znaliśmy poza tym czterech innych przekładów *Bartka zwycięzcy*, dwóch *Janka muzykanta* itd. itd. A jednak warto w takich wypadkach zasięgnąć języka o przedmiocie z właściwych źródeł, prawda? Nasz wielki przyjaciel użala się na zakończenie, że w spisie przekładów nie podano, jakimi wstępami informującymi o autorze opatrzone były poszczególne tłumaczenia — „przecież to ważne, w jaki sposób obcy naród zapoznawał się z naszym pisarzem". Myślę, że i to warte było zachodu.

Dalej prof. Živanović omawia cenne prace słowianoznawcze prof. dr. Henryka Batowskiego: *Przyjaciele Słowianie* („Czytelnik", Warszawa 1956), *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny* (Wrocław, 1956, str. 112), a M. Dziordziević omawia pracę D. Živanovicia: *Mickiewicz in Serbo-Croatian literature* — fragment wydawnictwa pt. *Adam Mickiewicz in world literature* University of California, Press, Berkeley and Los Angeles, 1956, str. 495—523.

W końcowej części numeru znajdujemy obszerne sprawozdanie pióra prof. Živanovicia z czterech sesji PAN poświęconych Mickiewiczowi, a ten niemal polski numer *Rozpraw* kończy się dwiema bibliografiami prof. Živanovicia: *Bibliografia prac o A. Mickiewiczu w serbochorwackiej literaturze* i *Bibliografia przekładów dzieł A. Mickiewicza na język serbochorwacki.*

Bardzo ciekawą, oddzielną rozprawkę naukową ogłosił prof. Živanović w wydawanych przez Universytet w Sarajewie *„Zagadnieniach Literatury i Języka"* pt. *Mickiewicz — Puszkin — Demeter.* Porusza tu sprawę niektórych utworów naszego wielkiego poety (chodzi o *Trzech Budrysów* i *Czaty*), które dotarły niegdyś do chorwackich czytelników jako wiersze A. Puszkina. Ani ich tłumacz, chorwacki literat D. Demeter, ani niektórzy późniejsi krytycy nie zdawali sobie sprawy z tego, że były to utwory A. Mickiewicza, które z rosyjskiego tłumaczenia A. Puszkina przełożył na język chorwacki D. Demeter.

Zagrzebska *„Republika"* (ilustrowany miesięcznik literacki) w jednym z ostatnich numerów ogłosiła opowiadanie Marka Hłaski *(Pierwszy krok w chmurach)* w przekładzie M. Krukowskiej oraz krótką notkę o autorze.

Z. St.

„OBIEKTYWNA" KSIĄŻKA

Pisarz i publicysta niemiecki zamieszkały w Ameryce, współpracownik radia kanadyjskiego, Charles Wassermann, wydał w Hamburgu, nakładem Blücher-Verlag, obszerną książkę pt. *Pod polskim zarządem*. Jest to sprawozdanie z podróży, którą Charles Wasserman odbył przed sześciu miesiącami po Mazurach i Warmii, Pomorzu, Ziemi Lubuskiej, Dolnym i Górnym Śląsku i Wielkopolsce. Recenzent zachodnio-niemieckiego pisma *„Frankfurter Zeitung"*, omawiając tę książkę, zachwyca się obiektywizmem, fachowością i rzeczowością autora. Otóż warto sprawdzić, jak ten obiektywizm wygląda naprawdę.

Zdaniem Ch. Wassermanna Polacy i Niemcy powinni wreszcie położyć kres obustronnemu wyliczaniu wyrządzonych sobie nawzajem dobrodziejstw czy krzywd (*„Taten und Untaten"*), gdyż do niedawna „państwa buforowe" były przesuwane w tę czy tamtą stronę na mocy decyzji rządzących światem mocarstw.

Okazuje się więc, że według Ch. Wassermanna np. rządy Bismarcka, Hakata, Września, a przede wszystkim masowe mordowanie Polaków przez Hitlera w myśl rozwiniętej w *Das Schwarze Korps* teorii Himmlera o konieczności likwidowania narodu polskiego — to były drobne *„Taten und Untaten"* na szachownicy politycznej świata. Polacy widocznie odpłacali pięknym za nadobne!

Nic więc dziwnego, że Wassermann przyjmuje i aprobuje hitlerowską teorię, rozwiniętą na łamach wydawanego przez generał-gubernatora Franka miesięcznika *„Burg"*, że obszary Polski zachodniej „od stuleci znajdowały się w kręgu kultury i cywilizacji niemieckiej". Wprawdzie autor przyznaje, iż „także i niemiecka *Wehrmacht* przyczyniła się do zniszczenia tych ziem", niemniej według Wassermanna nie ulega wątpliwości, że Polska nie będzie się mogła w najbliższych dziesiątkach lat zdobyć na środki finansowe i siły intelektualne *(sic!)*, „które są potrzebne niemieckiemu obszarowi wschodniemu" (takiego słowa używa autor dla określenia zwiedzonych przez siebie terytoriów).

W. N.

KTOŚ TU PONOSI WINĘ

W *„Figaro Littéraire"* z 8 lutego 1958 ukazał się ogromny reportaż Jean Lartéguy, poświęcony polskiemu życiu literackiemu. Powiedzmy sobie otwarcie — nie ma powodów do radości. Niesumienny reporter potraktował nasz kraj — jak dżunglę afrykańską. Dla efektu i barwności poprzekręcał fakty, pokazał nas z tak niedźwiedzią zręcznością, że wyglądamy na Zulusów.

Nie warto się wdawać w cytowanie szczegółów, brzmiących wręcz humorystycznie. Oczywiście nie należy też przeceniać znaczenia tego nonsensownego reportażu. Ponieważ jednak czytelnicy francuscy mogą się bardzo rzadko informować o naszym życiu literackim, suma bredni p. Lartéguy wyrządzi nam pewną szkodę.

Rzecz jasna, iż nikt nie może być u nas obwiniany za głupstwa, które wypisuje współpracownik sensacyjnego pisma (choćby z pretensjami do literackości). Ktoś powinien był z nim jednak porozmawiać i dostarczyć mu informacji, które by zabrzmiały trochę mniej egzotycznie i sensacyjnie...

A za głównych winowajców trzeba uznać tych, którzy utrudniają kontakt naszego kraju z poważnymi i wartościowymi pisarzami Francji.

W. N.

JUBILEUSZ „BIBLIOTEKI POETY"

W maju bieżącego roku obchodzić będzie swe dwudziestolecie „Biblioteka Poety" — wydawnictwo równie sympatyczne, jak zasłużone. W przedmowie do pierwszego tomu „Biblioteki" — poezji Dzierżawina — jej inicjator i współpracownik, Maksym Gorki, pisał: „Nasza młodzież powinna wyrobić sobie jasny pogląd na miejsce i znaczenie poezji w historii kultury..." Na tym pomyśle, rzecz jasna, skorzystała nie tylko młodzież. W kolegium redakcyjnym zasiedli znakomici znawcy przedmiotu — Gorki, Gruzdiew, Pasternak, Sajanow, Seliwanowski, Tichonow i Tynianow. W krótkim czasie obie serie „Biblioteki": duża, zaopatrzona w poważne, naukowo-krytyczne opracowania tekstów, oraz mała, wydawana w niesłychanie wygodnym, kieszonkowym formacie, zyskały sobie sławę wzorowych i nader użytecznych edycji,

a poszczególne tomiki, rozchwytywane natychmiast po ukazaniu się, stały się poszukiwanym towarem antykwarycznym.

Obecnie do naszych księgarni trafiają co parę miesięcy pojedyncze tomiki drugiego wydania małej serii. Warto, by odpowiednie instytucje, zajmujące się sprowadzaniem książek z zagranicy, wysondowały możliwość zaprenumerowania „Biblioteki Poety" w Polsce. Chętnych na pewno nie zabraknie.

zf

TO NIE IRZYKOWSKI

Młodzi krytycy coraz częściej powołują się na Irzykowskiego. Coraz częściej polemiki, co polemiki — zwykłe sądy, ba, najzwyczajniejsze napaści podparte są argumentami supozycyjnymi: co by pomyślał, co by powiedział, jakby zareagował Irzykowski. To jest znakomite zwycięstwo starego krytyka. Uległ demagogii, uległ dowcipowi, na te rzeczy nie miał broni w swoim arsenale. A dzisiaj? Jedno wywietrzało, drugie się wytarło i stary krytyk został na placu sam ze swoimi racjami, bo wtedy, gdy jego przeciwnicy mieli donośne głosy i cięte języki, on miał rację. A więc jednak nie sam felieton opłaca się w życiu. W życiu myśli, rzecz prosta. A więc jednak i w literaturze oliwa wypływa na swój wierzch przysłowiowy. Tak myślimy, myślimy, myślimy, aż przestajemy tak myśleć.

Bo budzą się wątpliwości. Czyżby właśnie tak pomyślał, powiedział, czyżby właśnie tak zareagował Irzykowski, jak mu to młody krytyk sugeruje? Czyżby właśnie Irzykowski patronował tym i takim zabiegom? Coraz częściej bowiem odwołanie się do Irzykowskiego ma charakter kosmetycznego zabiegu. Nie takie znowu wielkie zwycięstwo, na nowo wszystko myślimy. Wielka rzecz! Cóż z tego, że nazwisko starego krytyka zostało wytłuszczone, a cytat z jego dzieła podany kursywą, jeśli służyć mają jedynie do asekuracji! Znamy te kursywy, znamy!

Bo proszę: Ludwik B. Grzeniewski posłużył się zdaniem Karola Irzykowskiego jako wstępem do zastanawiającej w formie i treści napaści na młodą debiutantkę, Magdę Leję, z powodu wydania przez nią tomu opowiadań *Umiejętność krzyku*. Wiadomo, oceny literackie są ocenami literackimi. Krytyk, recenzent jest od tego, aby je formułował. Ale na tym polega zawód krytyka i recenzenta, aby zjawisko literackie omawiać za pomocą pióra. Kryteria te nie są trybami do miażdżenia jednak. A krytyk wypowiadający sądy powinien chyba pomyśleć choćby w nawiasie o miejscu, z którego powiada, to znaczy o swojej osobie.

Ale, powiedzmy, trudno. On jest z tych, którzy miażdżą. Niechże więc miażdży własnym ciężarem. Co ma do tego Irzykowski? A jeśli Ludwik B. Grzeniewski na inny wzór się zapatrzył, to niechże się już tym innym wzorem asekuruje.

z

W SPRAWIE WYDAWNICTWA „DWIEŚCIE LAT LITERATURY POLSKIEJ"

W numerze 10/11 „*Twórczości*" ukazał się artykuł Zdzisława Najdera *Czy IBL musi być upiorem?* Nie wnikając w merytoryczną treść porad udzielonych tu dyrekcji IBL-u, trzeba jednak sprostować fałszywe informacje, zawarte w części artykułu, która omawia projektowane wydawnictwo *Dwieście lat literatury polskiej.*

Wydawnictwo to mające głównie na celu ukazanie około 200 pisarzy (charakterystyki i wypisy) drugo- i trzeciorzędnych XIX wieku (którzy zresztą w większości nie doczekają się nigdy obszerniejszego opracowania monograficznego ani też nie znajdą odpowiedniej ilości miejsca w obszernym nawet podręczniku uniwersyteckim historii literatury), zamierzone zostało nie jako surogat podręcznika, lecz jako fundament materiałowy dla studiów nad nowszą literaturą polską.

Potrzeba dydaktyczna takiego wydawnictwa jest bardzo żywo odczuwana przez wszystkich pracowników uniwersyteckich, jak również przez oddalonych od wielkich bibliotek nauczycieli. I nie w tym sensie bynajmniej, jak to sugeruje Z. Najder, że ma ono służyć jako „bryk dla studentów". Jest to zwykłe nieporozumienie, bo nie można po prostu wymagać od studentów całej specjalistycznej wiedzy, która znajduje się w części informacyjnej projektowanego wydawnictwa. Pogarda zaś dla „antologijek", zamanifestowana przez Z. Najdera w imię korzystania przez studentów z „pełnych tekstów", trąci demagogią. Każdy, kto zastanawiał się nad spisami lektur uniwersyteckich, wie, jak rygorystyczną selekcję, odrzucającą wiele wybitnych utworów, trzeba było w nich zastosować, by pozostałe dziesiątki tysięcy stronic jako tako zmieściły się w budżecie czasowym studentów. Cóż ponadto powiedzieć np. o słuchaczu, który studiując polonistykę jako przedmiot poboczny — chciałby w sposób dostępny dotrzeć do odpowiedniego opracowania owych autorów? Cóż o nauczycielu-poloniście pracującym na głębokiej prowincji?

Wbrew obłudnemu snobizmowi, który w tej sprawie u nas panuje, trzeba też jasno powiedzieć, że trafnie wybrany fragment powieści czy dramatu (zwłaszcza drugorzędnego), opatrzony odpowiednim wprowadzeniem — może dać czytelnikowi wcale niezłe pojęcie o całości. Ufajmy pod tym względem choćby doświadczeniu dydaktycznemu twórców *Stu lat myśli polskiej*, a był wśród nich dydaktyk tej miary, co Ignacy Chrzanowski, który zresztą i we własnej *Historii literatury niepodległej Polski* nie lękał się podawania fragmentów większych całości. W każdym razie — lepszy fragment niż nic. A sytuacja dziś już tak wygląda, że z całej twórczości Żmichowskiej, Jeża, Rzewuskiego, Sieroszewskiego, Struga czy Berenta — pomieści się w spisie lektur jedna, najwyżej dwie pozycje. Autorzy zaś tacy, jak Sztyrmer, Apollo Korzeniowski, Klemens Junosza, Gomulicki, Daniłowski czy Żuławski muszą być zupełnie pominięci i student sądzi o nich *in verba magistri.*

Mowa tu była dotąd o studentach; że wyznajmy szczerze — któż z nas, młodszych pracowników nauki, nie sięgał wielokrotnie do *Stu lat myśli polskiej* dla pierwszego orientacyjnego rekonesansu w twórczość mało znanego pisarza czy dla sprawdzenia informacji o autorze wybitniejszym, którego monografii nie mamy akurat pod ręką albo którego monografia w ogóle jeszcze nie istnieje (a takich jest większość)?

Dwieście lat literatury polskiej nawiązuje do tradycji zarówno *Złotej przędzy* wydanej przez Chmielowskiego i Krzemińskiego w latach 1884—1887 (4 tomy), jak i do nie dokończonych *Stu lat myśli polskiej*, rozpoczętych w roku 1906, a przerwanych na tomie ósmym w roku 1913; tom dziewiąty ukazał się w roku 1923 i na nim wydawnictwo zawieszono. Jeszcze w roku 1940 prof. Roman Pollak opracował plan nowego, pełniejszego wydania *Stu lat myśli polskiej*.

Dzieje tego wydawnictwa są więc jednym z dobitniejszych a smutnych przykładów rwania się ciągłości naszych przedsięwzięć kulturalnych. Paliły się archiwa, traciliśmy rękopisy, dokumenty, zbiory korespondencji, odchodzili bezpowrotnie ludzie, będący żywą kopalnią wiadomości — i wiedza o polskim wieku XIX nie mogła znaleźć należytego podsumowania. Jak bardzo zaś potrzebny jest ten rodzaj popularyzacji naszej literatury dziewiętnastowiecznej, dowodzi najlepiej ogólne uznanie dla *Księgi wierszy polskich* XIX wieku Tuwima i Gomulickiego.

Nauka zachodnio-europejska, w której owej ciągłości nie zabrakło, dawno już opracowała szereg najróżnorodniejszych kompendiów pomocniczych, również i takich, które są zbliżone w swym charakterze do *Dwustu lat literatury polskiej*. Dla przykładu można tu wymienić choćby *A Library of American Literature from the Earliest Times to the Present Time* Stedmana i Hutchinsona (11 tomów, 1888—1890) czy wielką serię *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen* (1924 i następne), w której sama literatura Oświecenia zajmuje 15, niewielkich co prawda, tomów. Stanowią one od dziesięcioleci materiałowe wprowadzenie do studiów nad literaturą, będąc zarazem czymś mniej (bo brak syntezy) i więcej (bo ujęcie obszerniejsze drugo- i trzeciorzędnych zjawisk literackich) niż podręcznik.

Przykro pouczać Z. Najdera, że organizowany dopiero warsztat redakcyjny, pierwsze brulionowe szkice, projekty dyskusyjne, ani przez dyrekcję, ani przez Radę Naukową IBL jeszcze nie zatwierdzone — nie dają podstaw, by służyć publicznej ocenie charakteru i celowości planowanego wydawnictwa. Przykro pouczać Z. Najdera, że publicystyczne wykorzystywanie takich materiałów o przeznaczeniu na razie tylko wewnętrznym powinno odbywać się za wiedzą odpowiedniej instytucji, zwłaszcza gdy dostęp do nich miało się będąc jeszcze jej pracownikiem... Pozwoliłoby to usunąć pomyłki, fałsze i przekręcenia, jakie znalazły się we wspomnianym artykule, w którym zła wola, dążąca do zdyskwalifikowania wydawnictwa w samym jego zaczątku, sprzymierzyła się z nieznajomością istotnego stanu rzeczy.

I tak projekt instrukcji *Dwustu lat literatury polskiej* określa, że przeciętna wielkość artykułu informacyjnego (sylwetka pisarza) wynosić ma od 0,5—2 arkuszy, czyli dla „poetów czwartorzędnych" nie przeznacza się, jak sugeruje Z. Najder — 30 stron maszynopisu, lecz najwyżej 8—10; sylwetka Berwińskiego zaś wraz z antologią tekstów musi się zmieścić na 50 stronach maszynopisu, a nie na 100, jak pisze Z. Najder.

Dalej — projekt *Dwustu lat literatury polskiej* nie przewiduje wypisów z dzieł takich pisarzy, jak Mickiewicz, Słowacki, Fredro, Kraszewski, Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, Konopnicka, Wyspiański, Żeromski, Reymont; zamieszczone mają być tylko informacyjne sylwetki tych twórców, nie przekraczające trzech arkuszy druku. (Pominięte zostaną również najbardziej rozpowszechnione dzieła innych pisarzy, np. *Maria*, *Zając* czy *Moralność pani Dulskiej*.) Automatycznie zatem upada podejrzenie Z. Najdera, że „sylwetka Mickiewicza zajmie duży tom, a antologia Kraszewskiego chyba ze dwa". Całość wydawnictwa obliczona jest na 15—20 tomów, nie na „sto", jak chyba na zasadzie hiperboli poetyckiej sugeruje artykuł.

Z. Najder jest przekonany, że praca zespołowa polegać może tylko na dokonywaniu poprawek stylistycznych lub też ustalaniu „prawidłowości po-

litycznej". Przekonanie zaskakujące; jest jeszcze wiele innych zadań wymagających dyskusji naukowej, które właśnie spowodowały powołanie do życia zespołu opracowującego zeszyt próbny *Dwustu lat literatury polskiej* w IBL.

Jeśli zeszyt ten udowodni celowość przedsięwzięcia (a zadecyduje o tym Rada Naukowa IBL), w następnym stadium pracy inicjatywa ta obejmie również uniwersytety i w ogóle pracujących naukowo polonistów. Tylko bowiem przy takim zasięgu możliwe jest szybkie jej urzeczywistnienie. Toteż członkowie zespołu przygotowawczego *Dwustu lat literatury polskiej* nie traktują go bynajmniej jako fasady, stwarzającej „pozór zwartości i aktywności" IBL. Mają po prostu do wykonania określone, terminowe zadanie robocze, o którego naukowej i społecznej przydatności są w pełni przekonani.

Za zespół przygotowawczy *Dwustu lat literatury polskiej.*

Maria Janion, Henryk Markiewicz

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Asnyk Adam — *Poezje wybrane*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 514, 2 nl.

Brzozowski Stanisław — *DĘBINA*. Powieść. Część pierwsza. *Sam wśród ludzi*. Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 484, 4 nl.

Mochnacki Maurycy — *Pisma wybrane*. Wybór i przypisy: R. Janiec. wstęp: J. Szacki. Okładkę projektował J. Hollender. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. 496, 4 nl.

Pilsztynowa z Rusieckich Regina Salomea — *Proceder podróży i życia mego awantur*. Wydano z autografu Biblioteki Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie. Pod redakcją i ze wstępem Romana Pollaka. Tekst i przypisy przygotował Marian Pełczyński. Tłoczenia na okładkę projektował Jerzy Napieracz. Obwolutę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 330, 2 nl.

Strug Andrzej — *Dzieje jednego pocisku*. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 272, 4 nl.

Klasycy literatury obcej

Jókai Mór — *Poruszymy z posad ziemię*. Z węgierskiego tłumaczyła Camilla Mondral. Wstęp napisał Tibor Csorba. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 746, 6 nl.

London Jack — *DZIEŁA WYBRANE*. Tom I. *Nowele*. Przełożyli: Tadeusz Jan Dehnel, Tadeusz Evert, Agnieszka Glinczanka, Zygmunt Glinka, Kazimierz Piotrowski, Krystyna Tarnowska, Bronisław Zieliński. Teksty poetyckie przełożył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 469, 3 nl.

Poezja

Gomolicki Leon — *Czas spopielały*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Zdzisław Głowacki. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 28, 4 nl.

Guillén Nicolas — *Trzystrunna gitara*. Tłumaczyła Zofia Szleyen. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 105, 3 nl.

Huszcza Jan — *Miłości dzień powszedni*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Marian Jaeschke. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 31, 1 nl.

Kasprowicz Antoni — *Poemat łódzki*. Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Zygmunt Ogrodowczyk. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Kosiński Zbigniew — *Port egzotyczny*. Projekt okładki i przerywniki: Stanisław Fijałkowski. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Kulmowa Joanna — *Fatum na zakręcie*. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 53, 3 nl.

Lec Stanisław Jerzy — *Myśli nieuczesane*. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Ilustrował Jacek Gaj. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 44, 4 nl.

Ochocki Mirosław — *Nie ma Jerzego*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Antoni Starczewski. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Pogonowska Anna — *Kręgi*. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 143, 1 nl.

Różewicz Tadeusz — *Poezje zebrane*. Okładkę i obwolutę projektowała Zofia

Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 435, 1 nl.

Rymkiewicz Jarosław Marek — *Konwencje*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Lech Kunka. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 29, 3 nl.

Safrin Horacy — *Ośla szczęka*. Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Andrzej Łobodziński. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Skoszkiewicz Janusz — *Na krawędzi czasu*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Krystyn Zieliński. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Słobodnik Włodzimierz — *Podróże wyimaginowane*. Projekt okładki i opracowanie graficzne: Henri Poulain. (Biblioteka Poetów — 1957). Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1957, wydanie I; str. 38, 2 nl.

Wat Aleksander — *Wiersze*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 178, 2 nl.

Proza

Bloom Harry — *Wydarzenie w Transwalu*. Przełożyła Irena Grużewska. Okładkę projektował Jerzy Cherka. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 383, 1 nl.

Böll Heinrich — *Nie strzeżone progi*. Tłumaczyła Teresa Jętkiewicz. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 353, 3 nl.

Chandler Raymond — *Tajemnica jeziora*. Tłumaczył Adam Kaska. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 199, 1 nl.

Dobraczyński Jan — *A znak nie będzie mu dany*. Część druga „Najeźdźców". Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski, Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 376, 4 nl.

Döblin Alfred — *Błękitny tygrys*. Tłumaczyła Gabriella Mycielska. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Krzysztof Dębowski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 351, 1 nl.

Erenburg Ilja — *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*. Tłumaczyła Maria Popowska. Obwolutę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 286, 2 nl.

— *Niezwykłe przygody Julio Jurenity i jego uczniów*. Tłumaczył Tadeusz Jakubowicz. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 422, 2 nl.

France Anatol — *Opowiadania*. Przełożyli: Eligia Bąkowska, Gabriel Karski, Wacław Rogowicz, Julian Rogoziński, Adolf Sowiński, Jan Sten. Wstępem opatrzył Julian Rogoziński. Wyboru dokonał Jerzy Adamski. Okładkę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 582, 2 nl.

Gojawiczyńska Pola — *Ziemia Elżbiety*. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie VII; str. 274, 2 nl.

Gombrowicz Witold — *„Trans-Atlantyk". Ślub*. Z komentarzem autora. Opracowanie graficzne: Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 258, 2 nl.

Hardy Tomasz — *Pod drzewem, pod zielonym*. Sielanka w stylu holenderskim. Przełożyła Ewa Kołaczkowska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 228.

Hesse Hermann — *Wilk stepowy*. Powieść. Przełożył Józef Wittlin. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 243, 5 nl

Hilton James — *Żegnaj Chips*. Tłumaczyła Irena Tuwim. Ilustrował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 93, 3 nl.

Iwanow Wsiewołod — *Opowiadania wybrane*. Pod redakcją Seweryna Pollaka. Tłumaczyli z rosyjskiego: Jerzy Brzęczkowski, Mikołaj Dąb, Helena Krajewska, Irena Piotrowska, Seweryn Pollak, Krystyna Pomorska, Tadeusz Zabłudowski. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektowała Anita Paszkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 665, 3 nl.

Kaltenbergh Lew — *Dunaj rzeka szeroka*. Okładkę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 306, 2 nl.

Kazakiewicz Emanuel — *Dom na placu*. Z rosyjskiego tłumaczył Jan Jerzyński. Okładkę i kartę tytułową projektował Konstanty Sopoćko. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 488, 4 nl.

Kellermann Bernard — *Miasto Anatol*. Tłumaczyła Maria Wołczacka. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 517, 3 nl.

Kisielewski Stefan — *Sprzysiężenie*. Okładkę projektował Janusz Bruchnalski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 382, 2 nl.

Lanzmann Jacques — *Szczur Ameryki*. Tłumaczył Tadeusz Evert. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 182, 2 nl.

Laxness Halldór Kiljan — *Światłość świata*. Tłumaczył Zenon Szczygielski. Przekład przejrzał i teksty wierszowane przełożył: Adam Kaska. Opraco-

wanie graficzne: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 632, 4 nl.

Leja Magda — *Umiejętność krzyku.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 161, 3 nl.

Lesort Paul-André — *Nić życia.* Tom I. *Zrodzony z ciała.* Tom II. *Wiatr wieje kędy chce.* Tłumaczyła Janina Kossakowska. Przedmowę napisał Leszek Kossobudzki. Obwolutę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; tom I, str. 405, 3 nl.; tom II, str. 281, 1 nl.

Lewis Norman — *Zły omen.* Tłumaczyła Wanda Górkowa. Opracowanie graficzne: Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 235, 1 nl.

Lewis Sinclair — *Ulica Główna.* Tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 550, 2 nl.

Mann Tomasz — *Królewska Wysokość.* Przełożył Witold Hulewicz. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 340, 4 nl.

Meisner Zofia — *Obrońcy Westerplatte.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Mirosław Pokora. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 156, 4 nl.

Mitchell Margaret — *Przeminęło z wiatrem.* Tom I/IV. Tłumaczyła Celina Wieniewska. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; tom I, str. 391, 1 nl; tom II, str. 309, 3 nl; tom III, str. 263, 1 nl; tom IV, str. 447, 1 nl.

Morcinek Gustaw — *Mat Kurt Kraus.* Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Gorański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 369, 3 nl.

Nilin Paweł — *Okrucieństwo.* Przełożyła Krystyna Latoniowa. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 266, 2 nl.

Otwinowski Stefan — *Julia.* Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 247, 1 nl.

Pilniak Borys — *Arina i inne opowiadania.* Tłumaczył Władysław Broniewski. Okładkę i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 212, 4 nl.

Pruszyński Mieczysław — *W Narwiku, Tobruku i w moskicie.* Okładkę i stronę tytułową projektował M. Hibner. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 399, 3 nl.

Pytlakowski Jerzy — *Opowiadania różne.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 146, 2 nl.

Remarque Erich Maria — *Łuk Triumfalny.* Przekład Wandy Melcer. Obwolutę i kartę tytułową projektował Roman Cieślewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 538, 2 nl.

Terlecki Olgierd — *Kierunek Cassino.* Obwolutę projektowała Anna Pawlak - Suchowiakowa. Kartę tytułową projektował Włodzimierz Lewiński. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 328, 4 nl.

Toman Josef — *Don Juan.* Przełożyła Jadwiga Bułakowska. Przekład wierszy z oryginałów hiszpańskich: Lena Podlaska. Przedmowę napisał Andrzej Piotrowski. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustracje wykonał Roman Szałas. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 441, 3 nl.

Treniew Witalij — *Marynarze z „Księżniczki Anny".* Tłumaczył z rosyjskiego Jerzy Bogdan Rychliński. Obwolutę i kartę tytułową projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 437, 3 nl.

Traven Bruno — *Statek śmierci.* Tłumaczył Antoni Śliwiński. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski, Warszawa, „Czytelnik" 1958, wydanie I; str. 423, 1 nl.

Ukniewska Maria — *Strachy.* Pierwsze wydanie powojenne poprawione. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 394, 4 nl.

Walewska Mathilde — *Moja piękna mama.* Przełożył Juliusz Kydryński. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 134, 2 nl.

Woźnicka Ludwika — *Niebieska kula.* Opowiadania. Okładkę projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 329, 3 nl.

Zambrzycki Władysław — *Nasza Pani Radosna czyli dziwne przygody pułkownika Armii Belgijskiej Gastona Bodineau.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 346, 2 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Bahdaj Adam — *Do przerwy 0:1.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 242, 2 nl.

Bianki Witali — *Cieśle bez siekier.* Przełożyła z języka rosyjskiego Janina Lewandowska. Ilustrowała Domicella Bożenkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 8 knl.

Brandys Marian — *Honorowy łobuz.* Ilustrował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 151, 1 nl.

Brody Sandor — *Uczniowie z Eger.* Przełożyła z języka węgierskiego Ella Maria Sperlingowa. Ilustrował Juliusz Krajewski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 142, 2 nl.

Brzechwa Jan — *Przygody rycerza Szaławiły.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 46, 2 nl.

— *Tańcowała igła z nitką.* Ilustrował Stanisław Zamecznik. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie III; str. 47, 1 nl.

Centkiewiczowie Alina i Czesław — *W lodach Eisfiordu.* Ilustrował Roman Owidzki. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie V; str. 300, 2 nl.

Daudet A. — *Listy z mojego wiatraka.* Wybór opowiadań. Wyboru dokonał, przełożył i posłowiem opatrzył Zdzisław Ryłko. Ilustrował Józef Czerwiński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 74, 2 nl.

Farjeon Eleanor — *Zaczarowana skakanka.* Przełożyła Stefania Wortman. Ilustrowała Zofia Szafarz. Okładkę projektował Przemysław Bzykalski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 34, 2 nl.

Fenikowski Franciszek — *Bursztynowe serce.* Okładka, ilustracje i układ graficzny Bohdana Bocianowskiego. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 81, 3 nl.

Ficowski Jerzy — *Syrenka.* Ilustrowała Teresa Tyszkiewiczowa. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 37, 3 nl.

Gerstäcker Friedrich — *Przygoda na Missisipi.* Tłumaczył z niemieckiego Michał Derenicz. Ilustrował Juliusz Krajewski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 150, 2 nl.

Hawthorne Nathaniel — *O królu Midasie.* Tłumaczyła z angielskiego M. J. Lutosławska. Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 26, 2 nl.

Hertz Benedykt — *Henryś.* Ilustrowała Leonia Janecka. Okładkę projektował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I (IV); str. 156, 4 nl.

— *Przygody Magdusi.* Ilustrowała Wanda Manteufel-Zawidzka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 105, 3 nl.

— *Trzewiki szczęścia.* Bajka dla dzieci w 3 obrazach. Okładkę projektował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 66, 2 nl.

Jakowlew Aleksander — *Roald Amundsen.* Z języka rosyjskiego przełożył Stanisław Furmanik. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 192, 4 nl, 6 knl.

Kapeniak Józef — *W pogoni za Ikarem.* Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 200, 4 nl.

Katajew Walentin — *Chutor w stepie.* Przełożyła Melania Kierczyńska. Okładkę i ilustracje projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 384, 4 nl.

Klatt Edith — *Neitah. Dziewczynka z Dalekiej Północy.* Przełożył z języka niemieckiego Michał Derenicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 223, 5 nl.

Korczakowska Jadwiga — *Bułeczka.* Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 122, 2 nl.

— *Wędruje Dorotka...* Ilustrowała Maria Obremba. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 8 knl.

Kownacka Maria — *Kajtkowe przygody.* Ilustrował Konstanty M. Sopoćko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie VIII; str. 58, 2 nl.

Krüger Maria — *Dar rzeki Fly.* Ilustrowała Halina Bielińska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 143, 5 nl.

Kucharski Jan Edward — *Zielone serce.* Ilustrowały: Barbara Dega i Teresa Wierusz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 148, 4 nl.

Leaf Munro — *Fernando.* Opracowała Irena Tuwim. Ilustrowała Maria Orłowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; 12 knl.

Lofting Hugh — *Ogród zoologiczny doktora Dolittle.* Przełożyła z języka angielskiego Janina Mortkowiczowa. Ilustrował Zbigniew Lengren. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 173, 3 nl.

— *Poczta doktora Dolittle.* Przełożyła z języka angielskiego Janina Mortkowiczowa. Ilustrował Zbigniew Lengren. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 210, 2 nl.

Lubicz Stefan — *Łowcy fok.* Ilustrował Andrzej Jurkiewicz. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 422, 2 nl.

— *Złoty piasek.* Ilustrował Tadeusz Zarzycki. Okładkę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 148, 4 nl.

Majewski Erazm — *Doktor Muchołapski.* Fantastyczne przygody w świecie owadów. Ilustrował Roman Owidzki. Opracowanie naukowe: Melityna Gro-

madska. Okładka i karta tytułowa: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 251, 1 nl.

— *Profesor Przedpotopowicz.* Ilustrował Roman Owidzki. Okładkę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Mapki i tablice opracował i projektował Franciszek Adamczak. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 246, 2 nl.

Makuszyński Kornel — *Szaleństwa panny Ewy.* Okładkę projektowała Maria Czajkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 282, 6 nl.

Maliszewski Al. — *Nowe szaty króla.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957; str. 79, 5 nl.

Marlicz Jerzy — *Łowcy przygód.* Okładkę projektował Waldemar Świerzy. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 173, 3 nl.

May Karol — *Old Surehand.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Tom I, II i III. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; tom I str. 418, 2 nl; tom II str. 348, 4 nl; tom III str. 270, 2 nl.

Milne A. A. — *Wiersze dla Krzysia.* Wolny przekład z angielskiego Ireny Tuwim i Antoniego Marianowicza. Ilustrował Ernest H. Shepard. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 61, 3 nl.

Moje kino. Na podstawie bajek Janiny Porazińskiej opracowała Wanda Borudzka. Opracowanie graficzne, okładka i ilustracje: Marian Walentynowicz. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, wydanie I; 8 knl.

Montgomery Lucy Maud — *Ania na uniwersytecie.* Tłumaczyła z języka angielskiego Janina Zawisza Krasucka. Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 271, 1 nl.

— *Ania z Avonlea.* Tłumaczyła z języka angielskiego Janina Zawisza Krasucka. Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 268, 4 nl.

Nesbit Edith — *Pięcioro dzieci i „coś".* Powieść fantastyczna. Tłumaczyła z angielskiego Irena Tuwim. Ilustrowała Maria Orłowska-Gabryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 245, 3 nl.

Nosow N. — *Przygody Nieśmiałka i jego przyjaciół.* Przełożyła z języka rosyjskiego Janina Lewandowska. Okładkę projektował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Odojewski Włodzimierz — *Żeglarze Króla Jegomości.* Ilustrowała Bożena Truchanowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 126, 2 nl.

Ostiejewa W. — *Czarodziejskie słowo.* Przełożyła z języka rosyjskiego Helena Bobińska. Ilustrowała Maria Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 13, 3 nl.

Owidzki Roman — *Bociany wracają.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 6 knl.

Ożogowska Hanna — *Malowany wózek.* Ilustrowała Irena Kuczborska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; 23 knl.

Pagaczewski Stanisław — *Zielona wędrówka.* Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 176, 2 nl.

Porazińska Janina — *Maciuś Skowronek.* Ilustrowała Anna Kopczyńska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 75, nl.

Przemski Leon — *Gwardia Lelewela. Tajemnica cmentarza w Podgórzu. Chłopiec z przedmieścia St. Antoine. Barykada na ulicy Myrrha.* Ilustrował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 272, 6 nl.

Renn Ludwig — *Murzynek Nobi.* Tłumaczyła z niemieckiego Helena Kahanowa. Ilustrowała Maria Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 93, 3 nl.

Sto baśni ludowych. Opracowali: Helena Kapełuś i Julian Krzyżanowski. Wstępem, przypisami i słownikiem opatrzył Julian Krzyżanowski. Obwolutę, okładkę i ilustracje projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 414, 2 nl.

Ros Jerzy — *Kalif tak chce.* Bajki z 1001 dnia. Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 142, 2 nl.

Stecki Konstanty — *Za Kopanem.* Powieść historyczna z XVII wieku. Ilustrował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I, str. 246, 2 nl.

Storch Eduard — *Osada Kruków.* Tłumaczyła z języka czeskiego Jadwiga Bułakowska. Ilustracje Z. Buriana. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 133, 3 nl.

Szelburg-Zarembina Ewa — *Tomek Zuch.* Ilustrował Mieczysław Kwacz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 239, 1 nl.

Szuchowa Stefania — *Baśń o Krakusie i wawelskim smoku.* Ilustrowała Krystyna Łopuszyńska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 8 knl.

Themerson Stefan — *Pan Tom buduje dom.* Rysunki Franciszki Themerson. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 123, 5 nl.

Tropaczyńska-Ogarkowa W. — *Dom pod krzyżem.* Tom I i II. Okładkę i kartę tytułową projektowała Krystyna Witkowska. Warszawa „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; tom I str. 242, 2 nl; tom II str. 195, 1 nl.

Truchanowski Kazimierz — *Grająca puszka.* Ilustrowała Bożena Truchanowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 102, 2 nl.

Wadecka L. S. — *Opowieść Pyrki.* Ilustrowała Danuta Niemirska. Okładkę projektował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 237, 3 nl.

Wilde Oskar — *Szczęśliwy książę i inne opowiadania.* Tłumaczyli: I. Tuwim i J. Stawiński. Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 148, 4 nl.

Wilimowska Bronisława — *Podróż po Chinach.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 6 knl.

Zawadzka Stefania — *W oblężonej Warszawie.* Rok. 1939. Ilustrowała Leonia Janecka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 109, 3 nl.

Zdzitowiecka Hanna — *Kosmatek ze starej wierzby.* Książka opracowana na podstawie audycji radiowych nadawanych w 1954—1955 roku. Ilustrowała Ewa Kotula. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 109, 3 nl.

Żukrowski Wojciech — *Mój przyjaciel słoń.* Ilustrował Roman Owidzki. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 57, 3 nl.

— *Porwanie w Tiutiurlistanie.* Ilustrował Adam Marczyński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie IV; str. 212, 4 nl.

Żuławski Mirosław — *Opowieść atlantycka.* Ilustrowała Katarzyna Latałło. Warszawa, „Nasza Księgarnia". 1957, wydanie III; str. 89, 3 nl.

Żurakowska Zofia — *Jutro niedziela. Chłopcy na strychu. Pójdziemy w świat. Fetysz.* Ilustrowała Danuta Niemirska. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 246, 2 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Horálek Karel — *Zarys dziejów czeskiego wiersza.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 61, 3 nl.

Sinko Tadeusz — *Mickiewicz i antyk.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 539, 1 nl.

Esej, krytyka

Eberhardt Konrad — *Cień buntownika.* Okładkę i stronę tytułową projektowała Bimali Horska-Blichowska. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 251, 3 nl.

Markiewicz Henryk — *Tradycje i rewizje.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 361, 3 nl.

Maurois André — *OLIMPIO czyli życie Wiktora Hugo.* Przełożyła Krystyna Dolatowska. Wiersze przełożył Zbigniew Bieńkowski. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 750, 2 nl.

Podhorska-Okołów Stefania — *Podróże Mickiewicza.* Ilustrował i okładkę projektował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Iskry", 1957, str. 398, 2 nl.

Skwarczyńska Stefania — *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru".* Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 664.

JĘZYKOZNAWSTWO

Heinz Adam — *Funkcja egzocentryczna rzeczownika.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 186.

Kucała Marian — *Porównawczy słownik trzech wsi małopolskich.* (Prace językoznawcze. Tom 11). Wrocław, Zakład imienia Ossolińskich, 1957; str. 408.

Lehr-Spławiński Tadeusz i Kubiński Roman — Gramatyka języka polskiego, podręcznik dla wszystkich Z 19 rycinami w tekście i tablicą. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie VII; str. 206, 2 nl.

Reczek Stefan — *Nasz język powszedni.* Okładkę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 348, 4 nl.

Rospond Stanisław — *Dawność mazurzenia w świetle grafiki staropolskiej.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 503, 17 nl.

Wspomnienia, pamiętniki

Chłędowski Kazimierz — *PAMIĘTNIKI.* Tom. I. *Galicja. (1843—1880).* Tom II. *Wiedeń. (1881—1901).* Wydanie drugie uzupełnione. Do druku przygotował wstępem i przypisami opatrzył Antoni Knot. Obwolutę projektował Antoni Porębski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; tom I, str. 429, 3 nl; tom II, str. 502, 2 nl.

Dziennik Anny Frank. 12 czerwca 1942 — 1 sierpnia 1944. Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957. wydanie I; str. 277, 3 nl.

Fajer Lucjan — *Żołnierze Starówki.* Dziennik bojowy kpt. Ognistego. Okładkę i obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 526. 2 nl.

Horoszkiewicz Julian — *Notatki z życia.* Opracował, wstępem i przypisami zaopatrzył Henryk Wereszycki. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; str. XLVIII, 331, 1 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Książka moich wspomnień.* Okładkę projek-

towała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 367, 5 nl.

Korstin Ludwik Hieronim — *Spotkania z ludźmi*. Obwolutę projektował Antoni Porębski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 261, 3 nl.

Otwinowski Stefan — *Niedyskrecje i wspomnienia*. Okładkę projektowała Barbara Jakubowska. Karykatura na okładce i rysunki w tekście Andrzeja Stopki. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 231, 1 nl.

Podlewski Stanisław — *STOLICA WOLNOŚCI*. Część II. *Przemarsz przez piekło*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 719, 1 nl.

Proński Bronisław — *Tędy przeszła śmierć*. Zapiski z powstania warszawskiego. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 355, 1 nl.

SZTUKA

Teatr

Axer Erwin — *Listy ze sceny*. Seria druga. Okładkę i kartę tytułową projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 287, 1 nl.

Babel Irena — *Maria Dulęba*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 72, 4 nl, 16 knl.

Kudliński Tadeusz — *Pod teatralną szminką*. Okładkę projektowała Teresa Chamielec-Stankiewicz. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 279, 3 nl.

Ozimek Stanisław — *Udział „Monitora" w kształtowaniu Teatru Narodowego. (1765—1785)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 218, 2 nl.

Popiatek Jan — *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. XI, 1 nl, 225, 1 nl.

Warszawski Teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774—1785. Przygotował Mieczysław Rulikowski. Opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Barbara Król. (Materiały do dziejów teatru w Polsce. Pod redakcją Zbigniewa Rulikowskiego i Eugeniusza Szwankowskiego. Tom V). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. XXXIII, 1 nl, 362, 4 nl.

Wyspiański i teatr. 1907—1957. Opracowanie graficzne: Zygmunt Strychalski. Kraków, Państwowy Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1957; str. 119, 1 nl.

Film

Balázs Béla — *Wybór pism*. Wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał Aleksander Jackiewicz. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 293, 3 nl.

Clair René — *Po namyśle*. Z francuskiego przełożyła Irena Nomańczukowa. Obwolutę i okładkę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 204.

Jackiewicz Aleksander — *René Clair*. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 211, 5 nl.

Plastyka

Minich Marian — *Andrzej Grabowski. 1833—1886*. Jego życie i twórczość. Okładkę i obwolutę projektowała Natalia Jarczewska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 1957, wydanie I; str. 208, 2 nl, 151 (ilustracji).

Skierski Zenon — *Barwa świata*. Okładkę, obwolutę, karty tytułowe projektowała Krystyna Sienkiewicz-Korabiowska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie III; str. 354, 2 nl.

Muzyka

Kisielewski Stefan — *Z muzyką przez lata*. Okładkę projektował Antoni Porębski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 318, 2 nl.

Reportaże

Kisch Egon Erwin — *Chiny bez maski*. Tłumaczył z niemieckiego Tadeusz Zabłudowski. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 270, 2 nl.

— *Meksyk*. Tłumaczyła z niemieckiego Edyta Sicińska. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 362, 2 nl.

— *Wylądowałem w Australii*. Tłumaczyła z niemieckiego Zofia Petersowa. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 353, 3 nl.

KULTURA. NAUKA. OŚWIATA

Łoziński Władysław — *Prawem i lewem*. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku. Tom I. *Czasy i ludzie*. Tom II. *Wojny prywatne*. Wydanie V. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; tom I, str. 361, 3 nl; tom II, str. 430, 2 nl.

FILOZOFIA

Dembowski Edward — *Kilka myśli o eklektyzmie oraz inne pisma wybrane*. Okładkę projektował Henryk Białoskórski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, wydanie I; str. 402, 2 nl.

James William — *Pragmatyzm.* Popularne wykłady z zakresu filozofii. Tłumaczył z angielskiego W. M. Kozłowski. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. 205, 3 nl.

Witwicki Władysław — *Pogadanki obyczajowe.* Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957; str. 158, 2 nl.

HISTORIA

Księgi Referendarii Koronnej z drugiej połowy XVIII wieku. Tom II. (1781—1794). Wydali: Antonina Keckowa i Władysław Pałucki. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. 868, 4 nl.

Ricciotti Giuseppe — *Dzieje Izraela.* Słowo wstępne napisał Czesław Jakubiec. Tłumaczył z języka włoskiego Zdzisław Rzeszutek. Obwolutę, wyklejkę, stronę tytułową i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 875, 1 nl.

Studia z dziejów wsi małopolskiej w drugiej połowie XVIII wieku. Praca zbiorowa Katedry Historii Polskiej Nowożytnej i Najnowszej Uniwersytetu Jagiellońskiego i Pracowni Badań Agrarnych Instytutu Historii PAN. Pod redakcją Celiny Bobińskiej. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. 708, 2 nl.

Źródła do historii klasy robotniczej okręgu łódzkiego. Opracowała Gryzelda Missalowa. Przedmową opatrzyła Natalia Gąsiorowska. (Materiały do historii miast, przemysłu i klasy robotniczej w okręgu łódzkim. Pod redakcją Natalii Gąsiorowskiej. Tom I). Warszawa, „Książka i Wiedza", 1957, wydanie I; str. LVIII, 2 nl, 866, 4 nl.

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Bibliografia historii polskiej za rok 1954. Opracował Jan Baumgart. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; str. 249, 1 nl.

Kalendarz uczniowski „Iskier". 1957/58. Okładkę projektował Janusz Grabiański. Opracowanie graficzne: Zygmunt Tomkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 445, 19 nl.

Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce. Tom I — Zeszyt 6. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; str. od 782 do 939.

Słownik staropolski. (Doświadczyć — Dworny). Tom II. Zeszyt 3(9). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957; str. od 161 do 240.

CZASOPISMA

Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Rocznik XLVIII, zeszyt 1. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 296.

Pamiętnik Słowiański. Czasopismo naukowe poświęcone słowianoznawstwu. Tom V. Rok 1955. Wrocław, Zakład Narodow im. Ossolińskich, 1957; wydanie str. 225, 1 nl.

Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nau w Krakowie. Rok I. 1955. Wrocław, Za kład Narodowy im. Ossolińskich, 195 wydanie I; str. 315, 1 nl.

RÓŻNE

Amundsen Roald — *Zdobycie bie guna południowego.* Przełożył z niemie ckiego Bronisław Wojciechowski. Obwo lutę projektował Janusz Grabiańsk Warszawa, „Iskry", 1957; str. 435, 5 nl.

Balstad Liv — *Pod biegunem kwitn kwiaty.* Z norweskiego tłumaczył Józ Giebułtowicz. Okładkę i obwolutę pr jektował Janusz Grabiański. Warsaw „Iskry", 1957; str. 580, 4 nl.

Borkiewicz Adam — *Powstani warszawskie. 1944.* Zarys działań natur wojskowej. Obwolutę i stronę tytułow projektował Tadeusz Ostrzeszewic Okładkę projektował Tadeusz Niemirsk Warszawa, 1957, wydanie I; str. 746, 2 n

Carl L. i Petit J. — *Tefedest.* Tłum czyła Ludmiła Dunikowska. Obwolu i kartę tytułową projektował Janu Grabiański. Fotografie według orygin łu. Warszawa, „Iskry", 1957; wydanie str. 259, 5 nl.

Chamcówna Mirosława — *Uniwe sytet Jagielloński w dobie Komisji Ed kacji Narodowej. Szkoła Główna Koro na w okresie wizyty i rektoratu Hug na Kołłątaja. 1777—1786.* Wrocław, Z kład Narodowy im. Ossolińskich, 195 wydanie I; str. 386, 2 nl.

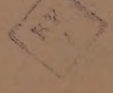
Cousteau J.Y., Dumas F. — *Mi czący świat.* Tłumaczył Witold Zubrzy cki. Obwolutę i stronę tytułową projek tował Mieczysław Wiśniewski. Warsz wa, Ministerstwo Obrony Narodowe 1957, wydanie I; str. 267, 5 nl.

Domagała Jan — *Ci, którzy przesz przez Dachau.* (Duchowni w Dachau Okładkę projektował Tadeusz Niemi ski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie str. 391, 1 nl.

Dorawski Jan Kazimierz — *Czł wiek zdobywa Himalaje.* Okładkę i ob wolutę projektowała Barbara Bierna Opracowanie i wybór materiału ilustr cyjnego oraz wykonanie winiet, rysu ków, szkiców i map: Lech Wróblewsk Kraków, Wydawnictwo Literackie, 195 str. 428, 4 nl.

Fayein Claudie — *Al Hakima.* Prze łożyła Julia Matuszewska. Obwolutę pr jektował Janusz Grabiański. Warszaw „Iskry", 1957; str. 363, 5 nl.

Gawlikowski Stanisław — *Ko cowa gra szachowa.* Zakończenia wież we. Okładkę projektował Andrzej R dziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 195 str. 468.



Cena 10 zł

B34700

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Szalom Asz — Spojrzenie ustecz · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Dieppe — Newhaven · Marek Nowakowski — Trzyczwartak · Poezja gruzińska · Marcel Proust — Jean Santeuil · Antoni Słonimski — Fragment poematu